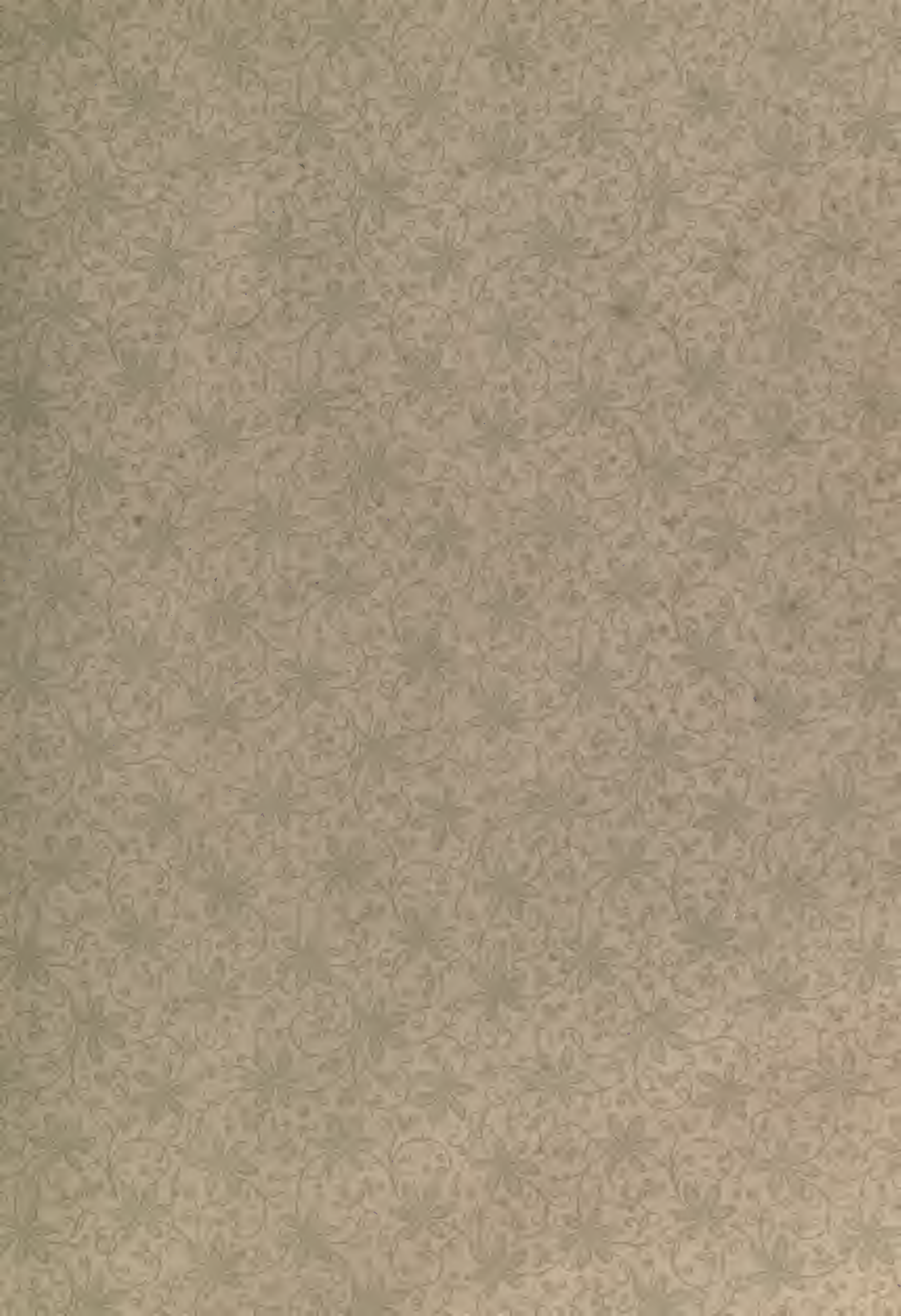
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS





PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT
FOR
HISTORY OF ART



DIE

KUNST UNSERER ZEIT

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



XV.

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN





G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

Inhalts-Angabe

1904. I. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Karl Spitzweg

von

ALEXANDER HEILMEYER.

Wer es unternimmt, an der Hand der zahlreichen Schöpfungen dieses Meisters auf seine Art näher einzugehen, wird vor allem das Milieu näher kennen lernen müssen, aus dem diese eigenartige Erscheinung hervorgegangen ist. Denn nicht leicht ein anderer ist mit seiner unmittelbaren Umgebung so innig verwachsen und zeigt so deutlich ausgeprägte Züge des gemütlichen Münchener Wesens als gerade Spitzweg. Unwillkürlich wird man an das München, wie es zur Zeit Ludwigs I. war, erinnert. Diese Vorstellung führte auch uns dazu, dass wir zunächst nach früheren Aufzeichnungen oder Zeugnissen von Zeitgenossen zu forschen anfingen, einzelne hochbetagte Personen besuchten, öffentliche Sammlungen, Bibliotheken und Archive durchwanderten, jedoch ohne Erfolg. Doch geschah es eines Tages, da wir gerade ein im ältesten Teile der Stadt gelegenes Gebäude betraten und im Innern unerwartet reizvolle Winkel entdeckten, dass uns plötzlich die Augen aufgingen, wo und wie man sich lebendige Anregungen zum Verständnisse von Spitzwegs Kunst erholen könnte. Von da ab glaubten wir öfter die Spuren seiner Muse wahrzunehmen. Wir fühlten uns angezogen von den vom grossstädtischen Verkehr noch wenig berührten alten Gässchen und Plätzen und den von altertümlichen Gebäuden eingeschlossenen Höfen, die so lauschig und still sind, dass nicht selten am hellen Tage ein Wiesel oder Marder nach einem



Karl Spitzweg

Taubenschlage schleicht. Wer je einmal seine Schritte zur Auer Vorstadt lenkte und von den Höhen des Lilienberges auf das Häusergewirr zu seinen Füssen niedersah, auf die mit Schindeln und alten Ziegeln bedeckten Herbergen, die meist von kleinen Handwerkern, Schustern, Schneidern, Näher- und Wäscherinnen bewohnt werden, der kann manchen intimen Einblick in das alltägliche Kleinleben dieser Leute werfen.

Zu verschiedenen Zeiten wird auf dem Platze der Mariahilfkirche in der Au ein Trödelmarkt abgehalten, der unter dem Namen „Auer Dult“ jedem Münchener wohl bekannt ist. Von jener Höhe aus gesehen gewähren die zahlreich aufgeschlagenen, oft mit bunten Lappen behangenen Buden und Stände, die mit weissen Blahen bespannten Wagen der Geschirrhändler u. a. m. einen ergötzlichen Anblick. Die gewöhnlichsten und seltsamsten Dinge findet man hier nebeneinander. Leinen, Tuch, Kleider, Hausrat werden feilgeboten neben alten Kostümen, Waffen, Münzen und Schmuckstücken jeder Art und jeder Fasson, weiter Bilder, Bücher, Kupferstiche, Mausfallen, Vogelbauer, alte Schlüssel, Schlösser u. s. w. Alles in allem ein Sammelsurium, ein kaleidoskopisches Riesenbild aus all den tausend Kleinigkeiten zusammengesetzt, die im alltäglichen Leben dem Menschen unentbehrlich erscheinen. Und dazu kommt noch das Treiben einer bunt durcheinander gewürfelten, froh bewegten Menge mit den auffallenden Gestalten der Marktschreier, Bänkelsänger, Harfenzupferinnen, umgeben von Scharen lärmender Kinder.

Entrollen wir ein anderes Bild, das in seiner reineren Atmosphäre mehr ruhige Beschaulichkeit und behagliches Stilleben atmet. Vor der Stadt liegt ein geräumiges Landhaus. Zur Sommerszeit bewohnt hier die Familie eines angesehenen Kaufmanns und Bürgers die im oberen Stockwerke gegen die Gartenseite zu gelegenen lichten und freundlichen Zimmer. Das Landhaus ist schon lange im Besitz dieser Familie und enthält auch Nebengebäude mit Lagerräumen und Stallungen, es besteht also immer eine Verbindung mit dem Geschäfte in der Stadt. Die Einrichtung der Zimmer stammt noch von den Grosseltern. Die Kommode ist aus schönem, glattem Kirschbaumholz gefertigt; ihre Formen sind steif und geradlinig; die Verzierungen an den Schlössern sind in dem modischen gräzisierenden Stile gehalten, ebenso die Stühle, die Wanduhr, selbst die Rahmen der Bilder an den Wänden. Eine Ausnahme machen die kleinen geschnitzten Rähmchen mit den Silhouetten von früheren Mitgliedern der Familie und einige ganz neue Goldrahmen mit modernen Ölgemälden. Denn man kann sich gegen den vom König gehätschelten, aufblühenden Künstlerstand nicht länger verschliessen. Der Hausvater verkehrt nicht ungern in einer Stammtischgesellschaft, der angesehene Maler angehören. Er geht schon längst nicht mehr wie der Grossvater im Hause und im Garten im geblümten Schlafrock von ostindischer Seide, in Mützchen und Pantoffeln einher. Einzig ein paar Liebhabereien hat er noch von den Ahnen übernommen. Im Garten pflegt er in abgesonderten Beeten seine Rosen und mit besonderer Liebe seltene Arten von Kakteen. Seine Gesellenjahre hat er in Paris verbracht und dort manche geschmackvolle Neuheit aufgegriffen, vor allem aber den Sinn für einen gewissen Komfort erhalten, der sich in den den Verhältnissen angemessenen Formen äussert.

Spitzweg, der selbst einer alteingesessenen, begüterten Kaufmannsfamilie entstammte, sehen wir nun von Anfang an mit dieser Welt des kleinen Mannes und wohlhabenden Bürgers innig vertraut. Zuerst lange Jahre als Lehrling und Gehilfe in der Hofapotheke tätig, später als Student an der Universität und endlich als Maler musste er im Umgange mit sämtlichen Schichten der Bevölkerung auf all die Dinge geleitet werden, denen er später mit geschärfter Beobachtungsgabe sein volles Augenmerk zuwandte. Als er dann, bereits dreissig Jahre alt geworden, sich entschloss, ganz der Kunst zu leben, hatte seine Vorstellungsweise bereits die Richtung genommen, welche vorzüglich von der damals im Aufblühen begriffenen Sitten- und Genremalerei, wie auch von der Landschaftsmalerei angezogen wurde. Der Akademie ging er weislich aus dem Wege. Die abstrakte Idealität eines Cornelius oder die philosophische Gedankenkunst eines Kaulbach konnten ihn nicht anziehen, so wenig wie das Isarathen König Ludwigs I. mit seinen neuangelegten Strassen und Plätzen, seinen Prachtbauten und Denkmälern. Die Altstadt mit ihren engen, krummen Gassen, ihren altertümlichen, im Innern oft reizvollen Kirchen, den mannigfaltig und eigenartig geformten Türmen, den hohen Häusern mit ihren verschnörkelten Giebeln fesselte ihn viel mehr. Er schlug seine Werkstätte in der Stube eines am alten Heumarkte befindlichen Hauses auf. Nur aus dieser Umgebung konnte ein Maler wie Spitzweg hervorgehen. Eine Zeitlang schien es, als würde seine Kunst von den gefeierten Tagesgrössen und überragenden Werken ganz in den Schatten gestellt, obwohl sich Kenner nie von ihr abwandten. So musste auch wieder das allgemeine Interesse dafür rege werden, sobald durch eine verwandte Strömung Empfindungen für die Darstellung gemütvoller, traulicher



Karl Spitzweg. Der Kaktusfreund

Zustände geweckt wurden. Diese Zeit ist jetzt da. Sie wurde in der modernen Literatur durch die sogenannte Milieu- oder Heimatkunst vorbereitet. Spitzweg steht uns heute wieder sehr nahe. Die Nachfrage nach seinen Bildern ist im Steigen begriffen.



Karl Spitzweg. Der Husar

Die Zünftler jeden Standes können es nicht verwinden, wenn einer Meister wird, der nicht zuerst eine geraume Zeit Lehrling und Gehilfe gewesen. Das Wort Autodidakt erzeugt immer einen üblen Beigeschmack in ihrem Munde und die gestrenge Kritik gebraucht es mit einem gewissen Nachdruck bei solchen, welche ihren Schulsack nicht ordnungsgemäss gefüllt haben. Auch bei Spitzweg wird dieser Umstand häufig betont. Es ist aber die Frage, ob einer auf irgend einer Schule so fleissig studiert hat, als Spitzweg im grossen Buche der Natur. Wer je Gelegenheit hatte, seine hinterlassenen Handzeichnungen durchzusehen, wird bald anderer Meinung werden. Vielleicht nur in Menzels Skizzenbüchern findet man eine solche Fülle von Studien aller nur erdenklichen Dinge bei gleich sachlicher Behandlung.

Nach alldem darf man sich Spitzweg aber keineswegs als einen Maler vorstellen, der etwa im Atelier oder im Freien nach dem lebenden Modell ausführliche Studien anfertigte, sondern eher als einen steten Beobachter mit lebhaft zwinkernden Augen. Er pflegte das Gesehene in zierlichen Umrissen auf gewöhnlichem Handpapier mit spitzem Bleistift festzuhalten. Die leichten, graziösen Striche tragen viel mehr den Charakter einer flüchtigen Notiz als einer ausführlichen Zeichnung. Es war ihm offenbar dabei mehr darum zu tun, den ersten packenden Eindruck dem Gedächtnisse einzuprägen und die charakteristischen Merkmale der Form wiederzugeben. Die ersten Anfänge,



Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der ewige Hochzeiter



Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Festungskommandant

meist Zierpflanzen, Blumen und allerhand Gegenstände in Haus und Hof zeigen noch die befangene Anschauung und die zage Hand eines Schülers, der Vorlagen ängstlich kopiert. Die Konturen weisen einen sauberen, scharfen Strich auf und die Schatten sind mittels schraffierter, gleichmässiger Linien angegeben. Man glaubt Übungen eines angehenden Graveurs oder Kupferstechers vor sich zu haben. In alten Münchener Familien bewahrt man hie und da solche Skizzenbücher mit ähnlichen Zeichnungen. Es gab damals in allen Ständen Liebhaber, denen ihr Beruf Musse genug gewährte, um auf Ausflügen und Reisen von besonders schön gelegenen Punkten eine oder mehrere Ansichten aufzunehmen. Diese Neigung weist immer auf einen entwickelten Sinn für das Schöne in der Natur. Als ein solcher Liebhaber anmutiger Gegenden hat auch Spitzweg zuerst die Landschaften der bayerischen Vorberge mit ihren prächtig gelegenen Seen aufgesucht. In einem kleinen Zeichenhefte aus dem Jahre 1833 finden sich Ansichten von Häusern, Gärten, Zäunen, Brunnen etc., gewöhnlich aus der Gegend von Peissenberg, Staffelsee und Partenkirchen. Auch Interieurs, Stuben, Ställe und Scheunen, selbst Kostümfiguren findet man in dem Büchlein. Ein Skizzenbuch vom Jahre 1842 enthält besonders sauber ausgeführte Motive von Pflanzen aller Art: Farrenkräuter, Disteln, Mohn, Reblaub, Kürbis, Efeu, Flechten und Moose. Meist ist eine Notiz über die Farbtöne in Licht und Schatten und die besondere Farbe der Blätter, Blüten und Stengel beigegeben. Man sieht es den Zeichnungen an, dass das Auge und die Hand des Malers von dem Verstande eines kundigen Botanikers geleitet und geführt wurde. Im „Kaktusfreund“ hat er seiner Vorliebe für das eigenartige vegetabilische Leben dieser Pflanzen einen behaglichen Ausdruck verliehen.



Karl Spitzweg. Der Briefträger

Die gleiche Sorgfalt verwandte er auch auf das Studium der Bäume. Er war bestrebt, das Charakteristische in jedem Detail wie im Ganzen hervorzuheben. Mit den einfachsten Darstellungsmitteln hat er schwierige zeichnerische Probleme gelöst. Das Gewirr der Zweige und Äste gab Anlass zu allen möglichen Überschneidungen und Verkürzungen. Solche Baumstudien aus Dachau, Holzhausen, Maxelrhain sind aus den Jahren 1854, 56 und 57 mehrere erhalten. Daneben sieht man auch noch verschiedenes Andere, das gerade in der nächsten Umgebung oder am Wege lag, so z. B. Bauernhäuser, Zäune, Stege, Gartentürchen, Ruheplätzchen unter alten Bäumen, sogenannte Marterln, Kreuze und Denksteine.

Im Sommer pflegte er die Gegend in weitem Umkreise zu durchstreifen. Nicht selten dehnte er seine Wanderungen weiter aus und besuchte die angrenzenden Gaue am Lech, an der Donau, Altmühl, Rednitz, Inn und Salzach, die reizvollen, kleinen schwäbischen Städtchen Landsberg, Mindelheim, Schongau, die Städtchen und Flecken im Ries: Harburg, Nördlingen, Wemding, in Franken Dinkelsbühl, Forchheim und Rothenburg und die Schlösser im Altmühltale. Im Altbayerischen besuchte er häufig Seefeld, Attmoning, Benediktbeuern, Ettal, Andechs, Burghausen, die Trausnitz bei Landshut, dann die Burgen und Festen in Tirol: Kufstein, Runkelstein, Tratzberg, Ambras und Tirol. Manchmal muss er wochenlang an einem Orte verweilt haben, dann hat er sorgfältig alle Einzelheiten beobachtet und gezeichnet. Mit verliebten Augen betrachtete er jedes altertümliche Wirtshausschild, jedes kunstreich geschmiedete Fenstergitter, die in Kupfer getriebenen Wasserspeier an den Dachrinnen, die geschnitzten Türen und oft in prächtigem Marmor ausgeführten Portale mit den Wappenschildern alter Geschlechter darüber. Ganz besonders aber liebte er die engen, krummen Gassen mit Häusern, wo ein Stockwerk über dem anderen vorragt und nach oben nur ein schmaler Streif lichten Himmels durchschimmert. Gewiss wanderte er auch in den lauschigen Obstgärten des früheren Stadtgrabens und bestieg die Wehrmauer mit dem gedeckten Gang oder eine Bastei und einen Turm. Gewöhnlich geniesst man von hier aus die prächtigsten Aussichten über das Häusergewimmel oder hinaus auf die nach allen Richtungen hinziehenden Landstrassen, bis in weiter Ferne ein blaues duftiges Band den Horizont begrenzt. Wie oft hat er solche Punkte in seinen Bildern festgehalten! Das Heimische, Trauliche solcher alten Nester, den romantischen Geist, der sie umweht, hat keiner inniger empfunden als er. Ihm braucht's kein Denkmal, jedes altertümliche Städtchen, jede Spur aus früherer Zeit mutet uns an wie ein echter Spitzweg. Selbst wenn er über das Nächstliegende hinausging und Anregungen aus zweiter Hand empfing, fühlte er nicht anders. Seine Motive zu den bekannten Nachtstücken mögen den architektonisch so reizvollen südtirolischen Städten, Venedig oder Granada entnommen sein, ihr Charakter bleibt immer derselbe. Spitzweg entwickelte eine überraschende zeichnerische Fertigkeit in der Aufnahme architektonischer Ansichten. Er brachte es fertig, ganze Häuserreihen, Strassen und Plätze ohne jedes perspektivische Schema mit freier Hand in leichten Linien auf das Papier zu entwerfen, so dass alles den Eindruck richtiger und natürlicher Verhältnisse erweckte. Man sagt, Spitzweg sei dabei vielfach von Hermann Dyck (geb. 1812, † 1874) angeregt worden. Dieser war bekannt durch eine überaus feinsinnige Erfindung und Behandlung von Architekturstücken.

Auf seinen Forschungsreisen in alte Kleinstädte begegnete Spitzweg sicher auch manche originelle Erscheinung. Er hatte dafür ebensoviel Sinn wie für verschnörkelte Ornamente, gewundene Gassen und alte Häuser. Es ist natürlich, dass sich dergleichen Personen zunächst in Ständen vorfinden, die sich durch einen ausgesprochenen Kastengeist von den übrigen abschliessen. Wo wäre dies mehr der Fall als bei den Soldaten und Bureaukraten! Und unter diesen wieder am meisten bei den Pensionären, die alle Vorurteile ihres Standes mit ins bürgerliche Leben hinübernehmen und das Bedürfnis fühlen, sich durch irgend etwas im Äusseren von den übrigen zu unterscheiden. Anfang und Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts lebten in Benediktbeuern noch alte Soldaten, welche die Napoleonischen Feldzüge mitgemacht oder in Griechenland gefochten hatten. Den Studien von Spitzweg nach zu schliessen, müssen manche interessante Köpfe darunter gewesen sein. Er studierte nicht bloss die Gesichter der alten Graubärte, sondern auch wieder ganz genau ihre Uniformierung und Ausrüstung. Noch sind einige Blätter mit Zeichnungen von Uniformstücken, Waffen und besonders ausführlichen Details einer alten Kanone erhalten. Es ist jedenfalls dieselbe, die er im „Festungskommandant“ abgebildet hat.



Karl Spitzweg. Der Antiquar

Einmal in der Nähe des Gebirges, versäumte er nie, den eigenartigen Trachten der Bewohner seine volle Aufmerksamkeit zu schenken. Für Kostüme, überhaupt für jede Art Kleidung bezeugte er grosses Interesse. Jene Zeit bot in dieser Hinsicht noch vieles. Wir dürfen nur die Sammlung von Hüten und Kappen König Ludwigs I. im bayerischen Nationalmuseum betrachten. Heutzutage fällt es schon schwer,

auch nur wenige solcher Stücke aufzutreiben. Damals aber gab es noch genug Schirmmützen, Stopselhüte, Igelkappen, Bratenröcke, Nankinghosen, eigentümlich geformte Stöcke, Schirme u. s. w. Spitzwegs Skizzenbücher bilden eine wahre Fundgrube für die Trachtenkunde. Sie enthalten ein ganzes Requisitorium von diversen Gegenständen, mit denen er Jäger, Gebirgler, Köhler, Bürger, Hochzeiter und seltsame Reisende auszustaffieren liebte.

Ebenso wie diesen Dingen wendete er vor allem seine Aufmerksamkeit der Gestaltung der menschlichen Figur zu, obwohl diese in seinen Bildern eine mehr untergeordnete Rolle spielt; er verwendete sie grösstenteils nur als Staffage zur Belebung der Situation. Seinen Zeichenbüchern nach war er jedoch redlich bemüht, den Bau des menschlichen Körpers sich einzuprägen. Er hat ganze Hefte mit Kopf-, Hand- und Fussstudien angefüllt. Aktzeichnungen hingegen sind selten. Worauf es ihm ankommt, ist in erster Linie, einen charakteristischen Kopf für eine originelle Kappe, schöne Hände oder ein hübsches Gesicht für eine schmucke Tracht zu finden. Daher die vielen Aufzeichnungen nach bekleideten Figuren. In seinen Draperiestudien sieht man genau, was er wollte, nämlich im Linienzug der Falten immer den Zusammenhang und Ausgangspunkt ihrer Bewegung deutlich zu machen; er studierte sozusagen den Mechanismus, nach dem sich diese vollzieht. Daher hat er seine Modelle am liebsten in einer bewegten Stellung gezeichnet.

Dieser vielseitigen Tätigkeit nach zu urteilen, erscheint uns Spitzweg fast wie einer jener emsigen Kompilatoren, die aus allen Spezialgebieten ihre Schätze zusammentragen und in bändereichen Lexikons aufstapeln. Und doch würden wir darnach höchstens auf einen Mann schliessen, der mit einer immer regen Aufmerksamkeit eine eingehende Beobachtungsgabe verbindet, Eigenschaften, die in der Wissenschaft wie in jedem anderen Fache menschlicher Geistestätigkeit den fleissigen Arbeiter und Sammler kennzeichnen. Sein scharfes Auffassungsvermögen, seine treffende Charakteristik lassen uns einen Kleinkünstler in der Richtung Gerard Dous vermuten, wenn nicht zugleich eine alles durchdringende Wärme der Empfindung und ein köstliches Spiel geistreicher und witziger Laune daran Anteil hätten. Schon seine Handzeichnungen verraten neben der ausserordentlichen Vielseitigkeit des Stoffes erstaunliche Einfälle und fruchtbare Anregungen zu malerischen Ideen. Mit einer gewissen Universalität fühlte er sich in die verschiedensten Zustände und Verhältnisse ein. Er erfasste die Dinge mit der ihm eigenen humoristischen Anschauung. Diese neue Seite seiner Begabung äusserte sich besonders in Bleistiftzeichnungen, die er am Abend entwarf, wenn er in gewohnter Weise seine Suppe eingenommen hatte und auf seiner Stube sass. Derselbe Mann, der nach aussen still und wortkarg war, der sich von jeder grösseren Gesellschaft zurückzog, war inwendig, wie Dürer einmal sagte, voller Figur. Es schien, dass, nachdem er tagsüber an der Staffelei gesessen und seine Aufmerksamkeit auf ganz bestimmte Aufgaben konzentriert hatte, diesem Zustande ein loses Spiel der Einbildungskräfte folgte. Bei Oberländer äussert sich dieses Phänomen mehr im Rhythmus der Linienführung; hier ist es ganz künstlerisches Element. Bei Spitzweg liegt es mehr in der Erfindung und Bearbeitung eines Stoffes. Die Darstellung bildet gleichsam die Pointe einer Erzählung oder deren witzige Auslegung. Er wirkt meist durch Kontraste. Dazu bot ihm seine Zeit und Umgebung genug Anlässe. Während der



Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kunst und Wissenschaft



Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Nachtrunde

politischen Bewegungen des Jahres 1848 tauchten in der aufgeregten Bevölkerung alle Augenblicke die absonderlichsten Käuze auf. Er zählte damals zu den Mitarbeitern der „Fliegenden Blätter“. Die knappe, scharfumrissene Form des Holzschnittes sagte ihm zu. In vielen gelungenen Illustrationen sieht man ihn häufig auf die revolutionären Ereignisse des Tages Bezug nehmen. Biedere aufgeblasene Handwerksmeister als Volkstribunen auf hohem Piedestal, entthronte Könige, Bürgermilizen, eingesperrte Redakteure, Studenten, Komödianten, Künstler und Bänkelsänger, Tänzerinnen, Kurtisanen und Betschwestern, Schornsteinfeger und Gassenkehrer, Sennerinnen, reisende Engländer, Türken und Araber kehren bald als Einzelerscheinungen, bald in humorvollen Gegenüberstellungen wieder. Aber seine Satire und sein Witz sind ohne beissende Schärfe, ohne bittere Ironie. Die Darstellung, wo sie nicht rein illustrativ wirkt, bewegt sich nicht selten in der Sphäre kontemplativer Anschauung; die Schilderung und Ausmalung des Stoffes nimmt sein ganzes Interesse in Anspruch. Häufig verfasste er den Text zu den Bildern selbst, denn die Gabe harmlosen Witzes stand im stets zu Gebote. Seine Briefe sollen oft von launigen Einfällen übersprudeln. Seine Handschrift ist, wie seine Art zu zeichnen, graziös und kraus. Handschrift und Zeichnung decken sich bei ihm wie bei keinem anderen Künstler; in beiden steckt ein entschieden ornamentaler Zug. Es ist nicht schwer, aus all diesem das literarische Moment in seiner Kunst herauszuschälen.

Soviel über den Zeichner Spitzweg. Über seine Entwicklung als Maler sind wir bei weitem nicht so gut unterrichtet. Es fehlen bestimmte Anhaltspunkte, wie und wo er sich zuerst geübt, gebildet und vervollkommnet hat. Gleich das erste Bild „Der arme Poet“ bringt uns in nicht geringe Verlegenheit, wenn wir diese Fragen beantworten sollen. In seinen Skizzenbüchern, die, ehe sie in den Besitz der Kunsthandlung von Hugo Helbing in München übergingen, von seinen Erben aufbewahrt wurden, weisen die frühesten Anfänge seiner künstlerischen Versuche und Übungen nicht über das Jahr 1833 hinaus. Pecht in seinem Nekrologe in der „Allgemeinen Zeitung“ (Jahrg. 1885) bezeichnet als das erste Bild eben den „Armen Poeten“ und gibt als Entstehungsjahr 1837 an. Das Gemälde, in der Neuen Pinakothek zu München, trägt den Namenszug Spitzwegs und daneben steht 183., die letzte Zahl fehlt. Nun befindet sich in der Familie des unlängst verstorbenen Landschaftsmalers Hugo Bürgel ein Bild mit der Darstellung desselben Motives. Dieses trägt wiederum deutlich den vollen Namenszug Karl Spitzweg und die Jahreszahl 1839. Die Komposition ist bis in das geringste Detail ganz die gleiche, die malerische Ausführung aber weist ziemliche Unterschiede auf. Dem der Familie Bürgel angehörigen Bilde fehlen die satten, vollen Töne und die breite, tonige Behandlung des in der Pinakothek befindlichen. Es scheint mittels Lasuren zusammengestimmt und macht in allem den Eindruck einer Erstlingsarbeit. Damit soll nicht gesagt sein, dass das Bild vom Jahre 1839 das früher gemalte ist, denn der Fall ist häufig, dass dem Anfänger gleich ein guter Wurf gelingt und sein Werk Qualitäten enthält, die eine spätere Wiederholung desselben Sujets nicht erreicht. Wir sind nicht genug unterrichtet, um die Vollkommenheit des Bildes in der Pinakothek auf eine andere Weise erklären zu können. Denn erstaunlich bleibt es immerhin, wie sich Spitzweg von den ersten schüchternen Versuchen des Jahres 1833 bis zum „Armen Poeten“ im Jahre 183. (37) entfaltete. Dieses Werk wird für den


Karl Spitzweg. Der Wachposten

Kenner immer den Reiz der ersten Blüte eines spätreifenden Talents enthalten. In der Komposition, in der malerischen Anordnung der Lichtführung, in den zarten Tönen der Schattenpartien und in der Harmonie der Farben wird es kaum von einem anderen der späteren Periode erreicht. Nach all diesem möchte man vermuten, er habe schon damals die Werke der alten Meister studiert, besonders die der Niederländer. In der späteren Zeit findet man Kopien, welche er gemeinsam mit Moritz Schwind in der Galerie von Pommersfelden anfertigte. Ob mehrere Blätter, die sehr interessante Schemata über Komposition, Licht- und Schattenverteilung, Anordnung der Farben enthalten und zum Teil von bekannten niederländischen Werken, Landschaften, Interieurs, Figurenbildern und Porträts abstrahiert wurden, in die erste Zeit seiner Studienjahre, oder, was noch wahrscheinlicher ist, anfangs der fünfziger Jahre entstanden sind, geht daraus nicht hervor, sie sind nicht signiert. Aber sie beweisen am deutlichsten, wie eingehend Spitzweg die Alten studiert hat. Das Beste seiner späteren malerischen Auffassung und Technik verdankt er jedenfalls ihnen. Sie zeigten ihm in überzeugender Weise, dass ein Bild seinen Hauptreiz erhält, wenn es von rein koloristischen Gesichtspunkten aus entwickelt wird. Zu dieser folgenreichen Einsicht wäre er ohne Kenntnis der alten Meisterwerke sicher nicht so leicht gelangt, wenn schon der gesunde Drang, seine Aufgabe von dieser Seite aus zu erfassen, in ihm lag. Er hat sicher viel über Anordnung des Stoffes, über die Wertung der Farben, über ihre gegenseitigen Beziehungen und Wirkungen nachgedacht. Die Alten lehrten ihn ein Bild abrunden und als ein für sich abgeschlossenes Ganze betrachten, das seinen besonderen Charakter schon durch das Format erhält. Bekannt ist, dass Spitzweg ein schmales aufrechtstehendes Rechteck ▯ bevorzugte; deshalb benützte er auch häufig die Brettchen eines Zigarrenkistchens. Sein Freund, der Landschaftsmaler Eduard Schleich, liebte ein ähnliches Format, bemalte es aber in horizontaler Richtung. Daher entstand die Anekdote, Schleich habe einmal mit flüchtigem Pinsel auf einen schmalen Streifen Pappe den flachen Spiegel eines Gewässers mit weitem Horizont dargestellt, worauf Spitzweg das Format nach seiner Weise ausnützte, um einen Wasserfall darauf zu malen. Dieses Geschichtchen ist nicht verbürgt, aber es ist gut erfunden und bezeichnet eine charakteristische Seite im Schaffen beider Meister. Bei seinen hohen und schmalen Bildchen, wie z. B. „Der Husar“, „Der Briefträger“, „Der Antiquar“ u. s. w. ist die malerische Anlage eine derartige, dass die beiden Seiten des Vordergrundes meist beschattet sind und den Blick auf die Mitte und nach der Tiefe des Bildes hinweisen. Diese Bewegungslinie vollzieht sich natürlich nicht in einer geraden Flucht, sondern windet und

schlängelt sich, um bald hier bald dort einen interessanten Punkt zu beleuchten oder eine reizvolle Aussicht zu eröffnen. Licht und Dunkel sind die beiden Hauptmomente, die Faktoren, mit denen er beständig rechnet. Man kann deutlich verfolgen, wie Spitzweg bestrebt war, jedes Bild nach einem anderen Plane aufzubauen. Bei seinen architektonischen Motiven kehrt häufig die Einteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund wieder. Manchmal erinnert diese Anordnung an eine mittels Kulissen aufgebaute Schaubühne.



Karl Spitzweg. Der Klapperstorch

Wie anschaulich er das Räumliche darzustellen versteht, ersieht man am besten aus den beiden Bildern: „Der Antiquar" und „Die Nachtrunde". Das eine Mal wird das Auge durch den Schatten, das andere Mal durch das Licht in das Gemälde eingeführt. Manchmal zieht eine prächtige Architektur alles Interesse auf sich. Als Kontrast hebt sich oft ein zierliches, schmuckes Gebilde, ein Brünnchen oder dergl. ab. Und dieses wird dann wieder der lebendige Mittelpunkt für irgend eine Szene, wie z. B. bei dem Bilde „Plaudernde Mägde am Brunnen"; auch „Der ewige Hochzeiter", „Der Briefträger" sind dafür bezeichnend. Manchmal, wie beim „Festungskommandant" und „Wachposten", liegt der Reiz der Darstellung in dem Hinweise auf eine zart verschleierte, duftige Ferne. Im „Festungskommandant" bildet die horizontale Linie die Grundlage und erweckt im Verein mit der Landschaft den Ausdruck idyllischer Ruhe. Einen Kontrast hiezu bildet das Gemälde „Der Klapperstorch". Hier bezieht sich alles auf die vertikale Richtung, der fliegende Vogel, der gerade über den Köpfen der Kinder schwebt, und der aufragende Kirchturm in der Ferne. Eine Kompositionsweise, die konzentrischen Kreisen oder einer Ellipse entspricht, liegt den beiden Bildern „Einsiedler" zu Grunde. Die Figuren, als die Pointe der gegenständlichen Darstellung heben sich entweder dunkel gegen den lichten Grund ab oder sie sind als lichte Punkte durch kräftige, bunte Farben hervorgehoben. Bald liegt der Effekt und Glanzpunkt im Vordergrunde, wie z. B. beim „Kaktusfreund" inmitten der prächtig ausgeführten Pflanzen oder beim „Aktenwurm" in der Figur des Schreibers zwischen Büchern und Akten. Ein bezeichnendes Beispiel dafür bietet vor allem „Die Dachstube". Nichts spricht für Spitzwegs malerischen Sinn mehr, als dass er bei seiner Lust zu fabulieren das Ganze doch immer aus der farbigen Anschauung heraus entwickelte und mit dem Stoffe zugleich den ent-

sprechenden koloristischen Ausdruck fand. Seine Malerei hat oft den Charakter einer geistreichen Improvisation. Dieses Moment hat er mit Eduard Schleich gemeinsam. Spitzweg verkehrte auch mit Rahl, wie er sich überhaupt den hervorragenden Koloristen seiner Zeit gerne anschloss. Und so hat er auch durch die französischen Maler Descamps, Isabey ebensoviel gewonnen, wie



Karl Spitzweg. Der Einsiedler

früher durch Cuyp, Wouwerman und die flämischen Meister. Jedenfalls war er schon anfangs der vierziger und fünfziger Jahre ein guter Kolorist und unterschied sich sehr von seinen Zeitgenossen, von denen Pecht in seiner Geschichte der Münchener Kunst sagt: „Die grobe Vernachlässigung des Handwerks, der Technik, blieb das gemeinsame Kennzeichen dieser romantisch-klassizistischen Periode“.

Spitzwegs malerische Technik war eine sehr entwickelte. Zuerst scheint er mehr mit Lasuren gearbeitet zu haben, später trug er die Farbe pastos auf und liebte starke koloristische



Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Dachstube



Karl Spitzweg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Einsiedler

Wirkungen, besonders nach seiner französischen Reise. Er suchte das Stoffliche, die eigentümliche Struktur eines jeden Gegenstandes zu charakterisieren und besass eine ausserordentliche Fertigkeit, mit dem Pinsel zu modellieren. Am besten lassen dieses Moment seine Landschaften erkennen, wo er z. B. die stofflichen Merkmale von Luft, Felsen, Bäumen etc. durch eine entsprechende Behandlung hervorzuheben suchte. In seinen Architekturstücken bewundern wir seine ausserordentlich leichte Hand und graziöse Linienführung, besonders wenn er Schilder, ornamentalen Zierat und dergleichen mehr in flottem Zuge hinsetzte.

Spitzweg als Maler steht uns heute sehr nahe durch seine ungemein reizvollen Landschaften. Man hat das Gefühl, als hätte er zu dieser Kunst eine heimliche Liebe gehegt, indem er sich ihr nur verstohlen neben seiner anderen Tätigkeit widmete. Sie scheinen auch alle Erinnerungsbilder wiederzugeben, etwa wie er an einem schönen Sonntagmorgen durchs betaute Gras einer Wiese, die in ihrem vollen Prangen steht, nach einem nahen Dörfchen wandert, dessen weisse Giebel zwischen dem frischen Grün der Bäume hervorschimmern. Ein andermal folgt er einem Pfade, der durch den schwarzschattenden Tannenwald ins Gebirge hinaufführt. Das Gebirge sieht oft wie eine blaue Wand hinter den Bäumen hervor. Der Waldsteig führt auch an steilen Steinwänden vorbei in eine öde Schlucht, ganz mit Geröll und Felsblöcken bedeckt. Höchstens windet sich zwischen den Steinen ein Wässerlein wie ein silberner Faden oder es rauscht in der Tiefe eine Quelle. Die Steine sind mit Flechten und rötlichbraunen und grünen Moosen überzogen. Hie und da belebt ein bunter, schillernder Falter diese Einöde. Manchmal haust hier ein Einsiedel zusammen mit einer Dohle oder Elster. Doch wir gewahren auch freundlichere Gegenden, wo die Moosbeere wie eine Koralle vor dem Wanderer liegt, die Preiselbeere ihr Kraut emporstreckt und die Eidechse sich im Mittagsglanze sonnt. Spitzwegs Landschaften gemahnen oft an Naturschilderungen von Adalbert Stifter. Wenn unser Künstler in die Natur hinaustrat, liess er weit hinter sich die geschäftige Welt. Wie sein Zeitgenosse Schwind empfand er zuweilen romantische Regungen. Er fühlte sich eins und vertraut mit uralten Mären, wornach dem verirrten Wanderer im nächtlichen Dunkel der Heide ein scheussliches Reptil den Weg verlegt und er fliehend einem fernen Hause zueilt. Nebelgeister entsteigen feuchtem Grunde und tanzen ihren Reigen; Zwerge lauschen in ihrer unterirdischen Kammer, wie ihnen zu Häupten die Eisenbahn dahinsaust. Vor allem übt auch hier die Landschaft ihren Zauber aus. Solche Motive sind immer aus der subjektiv erfassten Naturstimmung herausgewachsen. Aber der tiefe Ernst, das Schauerliche und das Grausen, überhaupt die Dämonie in der Natur entspricht nicht ganz seiner Empfindung. Wenn er schon öde Wüsteneien, Gebirgsschluchten, Wasserfälle und ernste Tannenwälder schildert, so verweilt er dabei doch nicht mit dem rechten Behagen. Am wohlsten fühlt er sich an warmen, sonnigen Tagen, wenn ein lichtblauer Himmel über ihm leuchtet, wenn Feld und Wald in voller Blüte stehen, wenn der Wind über die erntereifen Felder streicht, die Lerche ihr Liedchen singt und die Kinder jubelnd ins Freie ziehen. Um diese Zeit zog es auch ihn hinaus aus den dumpfen Mauern der Stadt, seine Brust weitete sich und sein Auge sog mit Wonne all die farbigen Wunder und Herrlichkeiten ein. Er muss ein ungemein empfindliches Organ für landschaft-

liche Reize besessen haben, und sicher hat der Anblick einer schönen Gegend in ihm einen sehr nachhaltigen Eindruck zurückgelassen, denn seine Bilder sehen nie aus, als wären sie bloss nach der Natur gemalt, sondern sie sind aus ihr heraus empfunden. Eine kontemplative Stimmung



Karl Spitzweg. Der Aktenwurm

spricht aus ihnen, die so recht der Ausfluss eines durch und durch harmonischen Gemütes ist. Und darin liegt auch für uns heute das anziehende Moment dieser Schöpfungen. Neben den lichten Tagen und milden, dämmerigen Abenden liebte er vor allem auch die warmen, schönen Sommernächte, besonders im Süden, wo die Gestirne heller und glänzender leuchten. Er empfand den Zauber der italienischen Nächte, er kannte das herrliche Venedig im Mondenschein. Seine

Nachtbilder durchweht eine durchaus lyrische Stimmung. Nicht zum wenigsten war es auch hier der rein malerische Reiz, der ihn anzog. Aus dem gleichen Grunde interessierte ihn auch die Natur im Orient. Die Freude an der Schilderung bunten, farbenprächtigen Lebens, des strahlenden, türkisblauen Himmels, der in karmesinrote, orangegelbe, grüne und blaue Decken eingehüllten



Karl Spitzweg. Präsentiert das Gewehr!

Muselmänner und Wüstensöhne liess ihn solche Motive aufgreifen. Dazu fesselten ihn noch die Eigentümlichkeiten ihrer Lebensführung und das Fremdartige ihrer Rasse.

Woher er auch immer seine Stoffe nehmen mochte, seine kleinen Bildchen muten uns an wie köstliche Schilderungen und launig erdachte Geschichtchen. Wie auf der Bühne treten die Figuren auf: Handwerksmeister, Gesellen, Lehrlinge, Bürgermilitär, Aktuare, Beamte, Büttel, Nachtwächter, Feldschützen, Jäger, Köhler, Mägde und Kinder. Dazwischen wieder Türken, Mönche,

Ritter, Einsiedler, gelehrte Stubenhocker, Schulmeister, Kantore, Küster, Musikanten, fahrende Leute, Liebhaber und Sammler aller Art, eine bestimmte Gattung Hagestolze und verschüchterte alte Jungfern. Jede dieser Figuren spielt wie im Leben irgend eine Rolle, sie finden sich wie bei einem Stelldichein, handeln nach ihren Empfindungen und Launen und geben sich verliebten Torheiten und harmlosen Streichen hin. Spitzweg konnte von seiner Werkstätte aus manchem Nachbarn in die Stube sehen und hatte so Gelegenheit, viele Züge intimen Kleinlebens zu beobachten. Das Heimliche und Trauliche dieses täglichen Verkehrs zog ihn an und hatte in ihm einen beredten Schilderer gefunden. Er selbst lebte zurückgezogen. Man konnte ihn sogar einen Feind der Öffentlichkeit nennen. Seine Werke brachte er selten auf Ausstellungen. Er trennte sich schwer von ihnen und verschenkte sie lieber, als er sie verkaufte. Seine Kunst war ihm alles; in ihr ging sein Leben auf. Er entwickelte eine ausserordentliche Produktivität. Seine kleinen Bildchen müssen nach Hunderten zählen und in alle Welt verstreut sein; neuerdings tauchen sogar vielfach Fälschungen auf. Man erkennt sie am besten durch Vergleichung mit entschieden beglaubigten Arbeiten und den Handzeichnungen, die über viele Einzelheiten Aufschluss geben. Er liebte es, manche Motive in mehreren Variationen auszuführen. Sein bekanntes Signum ist kein sicheres Erkennungszeichen; nichts ist bekanntlich leichter zu fälschen als ein Monogramm. Jedenfalls handelt es sich dabei immer um Kopien. Spitzweg selbst ist unnachahmlich, seine Arbeiten wie seine Persönlichkeit sind Original. Er war und blieb naiv in allem und jedem, bis ein Schlagfluss am 23. September 1885 dem Siebenundsiebzigjährigen ein rasches und leichtes Ende bereitete. Es ist, als wäre mit ihm ein Stück Alt-München dahingegangen, eine Erscheinung, wie sie in solcher Art nur einmal auf dem an Spezies so reichen Kunstboden erblüht ist.





Arnold Böcklin. Meeresidylle
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

ARNOLD BÖCKLIN

VON

FRITZ VON OSTINI

In dem runden Dezennium, seit welchem die deutsche Nation — will sagen, seit welchem die oberen Zehntausend der deutschen Kultur — Böcklin besitzen, seinen vollen Wert kennend oder wenigstens zugestehend, ist über sein Werk so viel geschrieben worden, dass da zu tun fast nichts mehr übrig bleibt. Es ist eher Gefahr vorhanden, dass er zu viel beredet werde, dass sie in seine Schöpfungen zu viel hinein kommentieren und dem Volke den unbefangenen Genuss dieser künstlerischen Herrlichkeiten ganz unnötig komplizieren. Weniger ist uns immer noch über den Menschen Böcklin bekannt, obwohl nach und nach auch sein Bild immer klarer ersteht, von manchem ihm einst nahe Gestandenen gezeichnet. Gustav Floerkes „Zehn Jahre

mit Böcklin“, die Tagebücher von Rudolf Schick und Otto Lasius, die inhaltsreichen Aufzeichnungen von Heinrich Alfred Schmid in seinem Texte zum grossen Bruckmannschen Böcklinwerk, Nachrichten des Feuerbachbiographen Allgeyer u. s. w. enthalten eine Fülle von Material über die Lebensumstände dieses Grossen und die Tageszeitungen haben seit seinem Tode immer wieder und wieder Erinnerungen einzelner mitgeteilt, welche sein Wesen beleuchten. Wer vor etwa fünfzehn Jahren Näheres über den Mann erfahren wollte, dessen Werke damals eben anfingen, den Gebildeten als die Taten eines der grössten Genies des Säkulums verständlich zu werden, der konnte lange fragen. Im Konversationslexikon war er mit ein paar Dutzend Zeilen abgetan und in meinem „Meyer“ vom Jahre 1890 erhält er zudem auch noch wegen mangelhafter Zeichnung einen gehörigen Rüffel; es ist ihm vorgeworfen, dass er seine schönen Landschaften durch die schlechten Staffagen verdorben hat — z. B. die Gefilde der Seligen! Heute wissen wir denn doch, dass nur eine potenzierte Kritiklosigkeit es fertig bringen kann, den Meister kritisch zerpflücken zu wollen, der im Irren noch so viel grösser ist als viele Andere im besten Gelingen! Wir stehen freilich noch vor ihm wie vor einer gigantischen Erscheinung, für die uns der Massstab fehlt, weil sie uns noch zu nahe ist. Bloss dass sie gross ist, wissen wir, und sie wächst mit dem Ansehen immer mehr. Je näher wir ihn kennen lernen, desto klarer erkennen wir, dass das, was erst als Schwäche erschien, für ihn nur ein Nebensächliches war und sein durfte. Wenn er die Form einmal anscheinend vernachlässigte, so kam es ihm im betreffenden Falle einfach auf die Form nicht an, sondern auf anderes, eine Auffassung, die wir später durch eine Reihe seiner Aussprüche bestätigt finden. Das, worauf es ihm ankam, die Auslösung einer bestimmten Schönheitsempfindung durch bestimmte Harmonien der Farbe, hat er immer mit vollendeter Meisterschaft erreicht. Er hat dem Begriff Malen ein ganz neues Gesicht gegeben und nur wer versteht, was er da will, versteht auch, was er kann.

Böcklin als Erzieher! Das ist ein Wort, das wohl einst noch viel bedeutsamer zur Geltung gelangen dürfte, als es heute in Geltung ist. Aber erst muss diese unendlich harmonische Künstlernatur als Ganzes besser verstanden, die Einheitlichkeit von Mensch und Werk von denen voll erfasst sein, die von ihm lernen wollen. Die starke Eigenart seiner malerischen Ausdrucksweise hat es bis jetzt mit sich gebracht, dass die, welche als seine Schüler gelten dürfen, ihm zunächst in allem, in der Palette, wie in der Stoffwahl, im Räuspern und im Spucken viel zu ängstlich nachgingen. Das wäre keine allzu fruchtbare Erzieherschaft! Es kann einer von Böcklin erzogen sein im höheren Sinne und schliesslich mit der Palette Manets oder Uhdes, Zuloagas oder der alten Meister arbeiten. Wenn er nur wirklich so malt, wie er sieht und den reinen, grossen, unbeugsamen Willen hat, wie Meister Arnold!

Denn das grösste an ihm ist doch die stolze, aufrechte Art, in der er seinen Weg ging! Er war so sicher seiner Kunst, dass er sechzig Jahre warten konnte, bis er durchgedrungen war. Er wusste: der Tag muss kommen, an dem ich gelte, und wär's erst nach meinem Tode! Und hätte er gewusst, dass dieser Tag nie kommen würde, dass sein Name mit ihm in die Grube führe auf immer — ein Böcklin wäre auch dadurch um keinen Schritt von seiner Bahn abgelenkt

worden! Kunst kommt von Müssen! hat neulich ein Geistreicher gesagt und wahrlich, bei Böcklin kam sie davon! Enttäuschungen, Armut und Sorge, Hohn und Anfechtungen — was galten sie ihm? Ihn hat das Unglück nicht gemodelt und das Glück nicht erhöht. Seine Religion war die Schönheit, sein Leben eine ununterbrochene Tätigkeit in der unerschöpflichen Werkstatt seiner künstlerischen Gedanken. Er hatte unendlich viel zu sagen, soviel, dass dies siebzigjährige, arbeitsreiche Leben nicht hinreichte. Herrliches hinterliess er unvollendet. Seine Spätwerke: der Krieg, die Pest, sein Orlando Furioso lassen erkennen, dass seine Farbenkunst auf dem Wege zu noch reicheren und feineren Ausdrucksmitteln war, als ihm Alter und Krankheit die Hand lähmten. Immer klarer, immer bewusster und siegessicherer wird seine Kunst. Welch ein reicher Mann! Sein Freund Floerke sagt von ihm: „Alles bezieht sich bei ihm auf seine Kunst, alles misst er nach ihr, sie ist ihm Alles, ist Er!" Wenn sich solche Kunstauffassung mit vollendeter Könnerschaft vereinigt wie bei Böcklin, so ist das doch wohl das Höchste, was man von einem Künstler sagen kann! Das heisst Idealismus, was einer sonst auch malen mag, heilige Haine und Halbgötter, russige Eisenarbeiter oder Soldaten! Hält man so manche von den Grössen des Tages, die nach dem künstlerischen Modejournal arbeiten, neben Böcklin, diesen Mann der reinsten künstlerischen Gesinnung, so packt es einen wie Ekel über die andern. Dieser unermüdliche Lerner ist nie bei andern in der Schule gewesen seit seinen Jünglingstagen, er lebte ausserhalb jeder Beziehung zu den wechselnden Zeitströmungen in der Kunst, er hat nie um den Erfolg nur einen Finger gerührt, ist jeder Clique fern gewesen, er wusste kaum, wo seine Bilder ausgestellt wurden, wer sie kaufte, wie man sie im Handel bezahlte, was man über sie sagte oder schrieb. Er wollte nur leben und malen, leben, um malen zu können, wenn ihn das Geschick auch manchmal dazu zwang, dass er malen musste, um leben zu können. So ist Böcklin im Grunde ein sehr einsamer Mann geworden, einsam in seinem Stolze und in seiner Geringschätzung aller Dinge, die ausserhalb seiner Kunst lagen. Und nach landläufigen Begriffen ist der Schaffende wohl auch kein glücklicher Mann gewesen, er, der einmal über die künstlerische Anregung in seinem Wesen sagen musste: „Woheraus soll man heutzutage zum künstlerischen Schaffen angeregt werden? Im Altertum hat das Leben das übernommen; aber das Leben, wie es sich heute abspielt, drängt eher alle Produktion zurück. Wir „leben" so wenig! Wie wohnen wir zum Beispiel? Kaum zur Existenz ausreichend. Zusammengepfercht, in fremdem Haus, mit verbauter Natur, ohne Licht und Luft. Wie kleiden uns unsere Vorurteile und Kunstfremdheit, unsere Prüderie! Auch da ist nichts für Auge und Sinn. Menschliche Formen, von Weibern gar, sehen wir höchstens mal bei Unglücksfällen. Die Familie — haben wir nicht, sie hat uns. Die Frau — na, im Grunde hat doch keine ein ernsthaftes, echtes Interesse. Die Kinder? Anfangs vielleicht viel Freude, aber später Kampf und Sorgen. Patriotismus? Ich wäre der Tambourmajor, wenn alle Unpatriotischen im heutigen Sinne mal ausgetrieben würden. Woheraus soll man nun künstlerisch schaffen? Wodurch einmal heller sehen, freudiger, leichter sich aussprechen? Da bleibt nur der Wein. Der allein ist ein wirklicher Genuss. Er erhebt uns erst zum Menschen. Nur der Wein hilft uns gegen das Leben, trotzdem schaffen, nur er schenkt einem noch

manchmal Stunden, wo man den ganzen Kram vergisst und wunder glaubt, wer und wo man wäre!“

Wahrhaftig, so oft man diese Zeilen liest, immer tiefer packen sie einen! Welche rührende Klage in diesen wenigen Sätzen, die erzählen, wie sein Hunger nach Schönheit so oft ungestillt blieb, wie ihm materiell gerade das versagt war, was seine Natur brauchte, um sich voll auszuleben; wie er weder im eigenen Heim noch in der eigenen Nation das Verständnis und den Rückhalt fand, die er fordern durfte; wie er unter der Last wirtschaftlicher Sorgen stöhnte bis fast zum Ende. Aus diesen Klagen spricht die Empfindung, dass er noch viel Höheres hätte leisten können unter sonnigeren Lebensumständen, nach denen er sich wohl sehnte, wie ein Eingekerkerter nach der Freiheit, denen er aber seine künstlerische Überzeugung doch in nichts zum Opfer brachte. Und trotzdem schaffen, zum Trotz diesem Leben, trotzdem eine Fülle von Schönheit erstehen lassen voll Pracht und klarer Heiterkeit, voll von Wohlklang und befreiendem Rhythmus! In diesem Schaffen muss er doch wohl glücklich gewesen sein, der grosse Künstler, welcher aus der Welt, die ihn nicht verdiente, in jedem Augenblicke in eine andere Welt flüchten konnte, die er selbst sich gebaut! War er im landläufigen Sinne nicht glücklich, so war er es in einem besseren. Und gesegnet sei der Wein, der Schlüssel zu der Pforte, die in jene Welt für ihn führte, gesegnet sei er, auch wenn er vielleicht seine Kraft um eine kurze Spanne Zeit früher gebrochen haben sollte.

Ein unschätzbares Vorbild ist der Erzieher Böcklin in dieser Reinheit seines Strebens. In der Klarheit seines Willens ist er es nicht minder, er ist überhaupt eine der grössten künstlerischen Intelligenzen aller Zeiten und als künstlerischer Denker erinnert er ganz an Dürer oder Lionardo. Da war nie ein unsicheres Tasten und Suchen. Wenn er wirklich einmal experimentierte, so ging er dabei immer auf ein ganz bestimmtes Ziel los, er machte die Probe auf eine wohlüberlegte Rechnung. Wenn man sich in die Aufzeichnungen seiner obengenannten Vertrauten vertieft, erkennt man immer klarer, dass er auch nicht einen Strich ohne Zweck gemalt hat, dass kein Farbfleck ohne Absicht neben den andern gesetzt ist. Er weiss nicht nur genau, warum die Töne in der Natur eine bestimmte Wirkung zu einander haben, er weiss auch stets, welche Wirkung er mit den Farben seines Bildes auf den Beschauer haben muss. Sein Auge muss ein optischer Apparat von unglaublicher Schärfe gewesen sein und er übte es unablässig. Wer mit ihm je durch die Natur wanderte, wusste davon zu erzählen, wie Böcklin plötzlich stehen bleiben und viertelstundenlang vollkommen weltentrückt in eine bestimmte Richtung sehen konnte, um einen Eindruck aufzunehmen. Mit einem ungeheuren Gedächtnis begabt, lernte er auf diese Weise der Natur unendlich mehr ab als der, welcher die Wirklichkeit, ohne nach dem Warum? zu fragen, einfach gewissenhaft Strichelchen um Strichelchen kopiert! Weil er immer die Ursachen seiner Wirkungen genau kannte, sind diese Wirkungen stets so unglaublich intensiv. Er selber spricht den Grundsatz wunderbar schön und klar mit den Worten aus: „Gib acht, was auf Dich wirkt! Erst, wenn Du das „Warum“ weisst, kannst Du's auch!“ Böcklins Farbenkunst ist, freilich ohne dadurch irgendwie an künstlerischer Köstlichkeit einzubüssen, direkt eine Wissenschaft, und wer ihn gründlich und verständnisvoll studiert hat, mag als Maler unschätzbaren Gewinn davon haben.



Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Malerei und Dichtung

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München



Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Spiel der Wellen

(Gruppe)

Er oktroiert uns seine Zwangswirkungen dabei nie auffällig oder brutal, motiviert das Vorhandensein jeder Farbe so selbstverständlich und leicht, dass wohl noch keinem die bemerkte Absicht in einem Böcklinschen Bilde den Genuss beeinträchtigt hat. Er schlägt oft nur einen Akkord an, der in der Seele des Beschauers weiterklingen und Harmonien wecken muss. Darum freilich muss man auch ein Böcklinsches Bild anders ansehen als irgend eine Vedute oder ein Anekdotenbild,



Arnold Böcklin. Spiel der Najaden
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

man muss sich eingehend mit ihm unterhalten und ergründen, was es will. Etwas, was nicht so ganz auf der Oberfläche liegt, will es immer! Und mit allem, was der Meister macht, will er etwas! Ein lichter Baumstamm in einem Bilde Böcklins steht nicht ohne ganz bestimmten Zweck da oder etwa bloss weil eben die dunkle Krone des Baumes auch einen Stamm haben muss. Er hat seine Beziehungen zu den Farben- und zu den Lichtverhältnissen, wirkt als Raum schaffendes Moment, aber vielleicht auch noch als Massstab für eine Gestalt — er kann für den Maler zehn verschiedene Zwecke gehabt haben, die er erfüllt, ohne dem Beschauer anders als ein ganz selbstverständlicher Baumstamm zu erscheinen. Wenn der Meister eine Ranke oder Blättergruppe im Vordergrunde eines Bildes anbrachte, so entsprang das nicht einfach dem horror vacui, dem

Bedürfnis, eine leere Stelle der Tafel auszufüllen; mit Staunen erfährt man von denen, die ihm nahe standen, wie weit seine Kunst in diesen Dingen über den gedankenlosen Kompositionskünsten steht, die gerade in seiner Zeit gelehrt wurden. Da hat alles seinen Zweck: Fülle, Gestalt, Grösse und Farbe jener Pflanzen! Wer die schöne stille Landschaft „Herbstgedanken“ betrachtet, welche in diesem Hefte wiedergegeben ist, wird sich vielleicht ganz besonders an dem so natürlich gegebenen Laub der Platanen erfreuen, die am Bache stehen und von denen ein paar Blätter im



Arnold Böcklin. Venus und Amor
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

Wasser schwimmen. Und der Zweck dieser scharfkantigen Blätter? Sie sollten durch den Gegensatz die Wiese darunter, auf welcher das träumende Weib wandelt, still und herbstlich öde machen. Diese Wiese, durchstickt mit einer Menge von Herbstzeitlosen, hätte an sich nicht ruhig gewirkt, die charakteristischen, melancholischen Blumen aber wollte der Maler nicht missen. Er sagte zu Floerke: „Sie glauben hoffentlich nicht, dass ich diese zackige Geschichte um ihrer selbst willen gemalt habe! Van Dyck und andere waren klugerweise imstande, einen Kopf, der ruhig erscheinen sollte, trotz aller Arbeit darin, mit einem Teppichornament u. s. w. zu umgeben.“ Und so wie jemand seine Teppichornamente oder Tapeten um den Kopf herum malt, um ihn ruhig erscheinen zu lassen, so malte Böcklin seine Platanenblätter und Ästchen in die Luft hinaus, damit es darunter einfacher und stiller werde. Die Anregung zum Bilde hatte eine Jugendreminiszenz gegeben — Herbstzeitlosen! Um die war es ihm zu tun gewesen, ihnen galt



Arnold Böcklin. Die Klage des Hirten
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

der ganze übrige Apparat im Bilde samt der melancholischen Frauengestalt, deren blaues Gewand auch wohl dazu da ist, um die bleichen Blumen in der Wirkung zu heben. Und die verstreuten Herbstblätter im Gras dienen dem gleichen Zwecke. Das Beispiel ist unendlich kennzeichnend für die Tiefe der Böcklinschen Kunst, in der die Einzelheiten so wunderschön sind und doch sich nur dienend dem Ganzen einfügen. Auf das Ganze kommt es ihm immer an und das gesamte unerschöpfliche Arsenal seiner Technik ist bei ihm nur für den künstlerischen Gedanken da. Dieser grösste und bewussteste Techniker aller Zeiten schätzt die Technik nur als ein Nebensächliches ein, etwa so, wie ein Dichter die Grammatik seiner Sprache betrachten mag; er taxiert auch unter den anderen Meistern alter und neuer Zeit jene oft unverdient gering, die sich zu viel auf ihre Geschicklichkeit zu gute taten. Er nennt Rembrandt ein kleines Talent im Vergleich mit Tizian, weil des ersteren Hauptaugenmerk auf das Machen gerichtet sei. Er urteilt ziemlich schroff über Feuerbach, der doch auch ein Hochstrebender war, aber nach Böcklins Überzeugung nicht mit den richtigen Mitteln arbeitete: „Feuerbach habe nie den Gedanken des Bildes im Sinne, sondern es schwebe ihm immer unbestimmt vor, dass das Bild wie ein Tizian oder Carracci aussehen müsse, und dies suche er zu verkörpern, gleichviel, ob mit naturgerechten Mitteln oder nicht. Nicht dem Wesen der Sache gehe er nach, sondern der Farbenidee!" Auch bei Böcklin entstand mancher Bildgedanke aus einer Farbenidee. Aber er reifte in des Künstlers Seele zu klarer Schönheit aus und wenn dieser ihm dann Gestalt lieh, so waren die farbigen Mittel, über die er mit spielender Meisterschaft verfügte, eben nur die untergeordneten Mittel für einen höheren Zweck. Dieser unvergleichliche, gottbegnadete Meister der Farbe verachtete das, was man einen Koloristen heisst, war alles eher als dies! Und ebensowenig, als er ein Farbenfeuerwerk um seiner selbst willen abbrennen mochte, wollte er im Bilde eine Geschichte erzählen, damit die Geschichte erzählt sei. Auch das Gegenständliche war ihm nur Mittel, einem Eindruck Gestalt zu geben! Dass ein Böcklin zu der Fabelwelt der Alten kam, das war eine Notwendigkeit, tief in dem innersten Wesen seiner Kunst begründet. Nicht nur, weil diese Fabelgeschöpfe, in welchen die schöpferische Phantasie eines Volkes mit zweifellos starkem Natursinn Stimmungen und Natureindrücke verkörperte, zur Illustration und Verstärkung solcher Stimmungen sich von vornherein eigneten, sondern weil sie in ihrer Vielgestaltigkeit eben Gelegenheit zur mannigfaltigsten Verwendung nach den Zwecken des Malers boten, die Schönheiten des nackten Menschenleibes mit den grotesken Formen und schillernden Farbenspielen des Tierkörpers vereinigten, weil diese Gestalten als Belebung der Natur keine andere Logik als die des Malers verlangten. So entstand Böcklins Romantik aus dem innersten künstlerischen Bedürfnis heraus, sie ist ein untrennbarer Teil seiner Persönlichkeit und es ist kläglich zu sehen, dass immer wieder manche Kritiker den Landschafter Böcklin vom Romantiker trennen wollen und letzteren geringer einschätzen wegen der bekannten Vorwürfe bezüglich der Zeichnung. Der Figurenmaler Böcklin und der Landschafter Böcklin sind eins und der erstere ist so tief im Wesen und steht so hoch als der zweite! Man nehme einmal seinen reitenden Tod aus der Herbststurmlandschaft bei Schack, den Lindwurm aus der Felsschlucht, den Kahn mit der weissen Priestergestalt aus der Toteninsel, die Riesenfigur



Hermann Urban pinx.

Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl

„An Böcklin"



Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

An der Quelle

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München



Arnold Böcklin. Frühlingshymne
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

aus seinen Prometheus-Landschaften, man nehme, so wunderbar er das Meer malt, seine Nereiden und Meerkentauren, Fisch- und Froschmenschen aus seinen Seebildern — und man hat eben den Böcklin daraus weggenommen! Und diesen wesentlichen Teil seiner Kunst hat vor kurzem einer als — „schlecht gemalte Romantik“ abtun wollen! Dieser Mann, der das Wesen der Kunst in seiner Ganzheit umfasst, wie kaum ein anderer seit Jahrhunderten, soll nichts sein, als eben auch ein ausgezeichneter „Landschafter“ unter vielen anderen! Das ist eine Behauptung, die eine Abwehr nicht verdient!

Freilich lässt sich über den Landschafter Böcklin auch vieles sagen. Er steht weit abseit von seinen Genossen auf diesem Felde und hat ganz neue Werte für diesen Kunstzweig erobert! Kunstzweig? Das ist eigentlich eben ein Ding, das es für Arnold Böcklin nicht gibt. Sein Gebiet ist die Schönheit, ob er nun träumende Meerweiber oder einen einsamen Quell in der Felsschlucht malt. Auch bei den ganz wenigen staffagelosen Landschaften Böcklins empfindet der Beschauer immer jenen Eindruck aus einer fremden, besonderen Welt, fassen ihn jene wundersamen Naturschauder an, die auf anderen Bildern durch Faune oder Dryaden verkörpert oder durch weniger umfangreiche Staffagen beziehungsvoll verstärkt sind. Schon seine ersten Landschaften aus den vierziger Jahren fallen dadurch auf, die „Gotische Schlossruine“, „Die Felsschlucht mit dem Wasserfall im Mondschein“, die einst als Böcklins frühestes Ölbild galt. Eigentümlich ist es, zu verfolgen, wie ein ausgesprochen persönlicher Zug in diesen frühen Autodidaktenarbeiten viel stärker lebt, als zum Beispiel in der Periode seiner Römischen Landschaftsmalerei von nach 1850. Damals steckte ihm Schirmers Einfluss noch im Leibe und man versteht, dass er später sagen konnte: „Ich war lange Schüler von Schirmer, aber ich habe auch lange gebraucht, um mich von ihm loszumachen.“ — „In was?“ wurde er gefragt und antwortete: „In der ganzen Weltanschauung!“ Weltanschauung und Kunstanschauung waren in ihm eben nicht zu trennen, er war Gesinnungsmensch durch und durch. Und wenn Schirmer auch ein bedeutender Künstler gewesen ist, so spielt doch ein gewisses äusserliches Pathos, spielt die Phrase, wenn auch nicht im bösen Sinne, eine grosse Rolle bei ihm. Bei dem reifen Böcklin gewiss nicht, er wird immer einfacher, immer schlichter und inniger, sucht immer mehr, mit wenigem viel zu sagen. Seine römischen Landschaften, wie das Voltzsche Campagnabild, waren zum Teil noch überreich an Details, allerdings an künstlich gemalten Details, oft minutiös ausgeführt und von fast photographischer Naturtreue. Von den sechziger Jahren an wurde er grösser und grösser. Konnten jene früheren bedeutenden Landschaftsbilder schliesslich auch von anderer Hand sein; etwa von der Zeit an, da er die ersten Werke für Schack schuf, trug jedes von diesen unverkennbar den Stempel seines originalen Genies. Weiss man freilich, wie er schuf, dann weiss man auch, dass eben doch nur ein ganz Aussergewöhnlicher das leisten konnte. Jene Campagnalandschaft mit der ganzen Fülle ihrer Beobachtungen, grosser und kleiner Effekte, mit ihrem unerschöpflichen Reichtum an pflanzlichem Leben, das der Maler der Natur mit der Genauigkeit eines Botanikers abgelauscht hat, ist durchaus nicht vor dieser Natur entstanden, es ist einfach eine Zusammenfassung von Erinnerungsbildern. Eine Landschaft, deren charaktervolle Bildnisähnlichkeit jeder zu erkennen meinte, hatte



Arnold Böcklin. Vita somnium breve
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

in Wahrheit gar kein direktes Vorbild in der Wirklichkeit. Er hat die Natur nie kopiert und malte seine Studien mit den Augen. In der Fähigkeit, Eindrücke von Farben und Formen mit unverrückbarer Treue festzuhalten und in unbegrenzter Fülle aufzusammeln, ist Böcklin schlechthin ein Phänomen; die Physiologie seiner Kunst zu studieren, wäre eine Arbeit, ein Menschenalter wert! Auf jenes ungewöhnliche Vermögen gründet sich auch der Reichtum, die Macht und die Tiefe und der packende Reiz seiner Malerei. Er sah unendlich viel und vergass nichts, war unerschöpflich im Kombinieren, im Entdecken und Ausgestalten neuer Naturschönheiten. Namentlich die kleinen Einzelheiten der Landschaft sah er mit ganz anderen Augen als die anderen. Das bunte Gestein am Meeresufer, die Moose und Algen auf nassen Steinen und Felswänden, das vegetabile Kleinleben in den Spalten alter Mauern, die zersprungene, moosbewachsene Rinde der Bäume — was für eine Fülle von Anregungen gab ihm das zur Entfaltung koloristischer Schönheiten! Wie hat er Form und Farbe der Wellen studiert! Und wie die Tierwelt! Um seine Fabelgeschöpfe aus der Tiefe seiner Phantasie heraus erfinden zu können, brauchte Böcklin eine wahrhaft ungeheure Menge von Material an Naturbeobachtung. Man sehe einmal, wie er das Schillern der Schuppen im Fischschwanze der Meermaid auf seinem „Spiel der Wellen“ so verblüffend wahr gemacht, wie er den Wechsel dieser Wirkungen je nach der Tiefe des Wassers, in die der Körper eintaucht, verstanden hat! Fast bis zu unheimlicher Wahrheit gesteigert ist dies Phänomen in den Gestalten des schönen Bildes „Meeresstille“: der Fischschwanz der Meerfrau, die Schlangenwindungen des Schwanzes und der molluskenhafte grünliche Oberkörper des Nöcks, der eben untertaucht, das alles könnte wahrlich angesichts der Natur auch nicht natürlicher gemalt sein. Und doch ist es nur aus Erinnerungsbildern kombiniert, aus hunderten, wo nicht aus tausenden. Spielende Fische im Meer, raschelnde Schlangen im Waldgras, Frösche und Weichtiere aller Art hat der Künstler mit seinen wundersamen Augen studiert, bis endlich die Leiber dieser Meergeschöpfe in seiner Phantasie erstanden. Und so wurde die Seeschlange, welche von der „Nereide“ in diesen Blättern liebkost wird, so wurden alle die Wasserkentauren und Hippokampen, Meerfrauen mit zottigem Oberleib und fischschwänzigem Untergestell, Ungeheuer von ewig wechselnder, fabelhafter Erfindung — und alle glaublich! Böcklin lernte immer, lernte, so oft er die Augen aufschlug. Es gibt wahrhaftig grössere Virtuosen des Aktzeichnens als ihn, dem überdies das Leben das Studium nach dem Modell unendlich erschwert zu haben scheint. Aber wenige wird es geben, die das Menschliche, das Animalisch-Menschliche im Körper so verstanden haben wie er, und seine Frauenleiber sind da, wo er will, von berückendem Reiz, so zum Beispiel die Gestalt der Angelika, die von Ruggiero befreit wird, so die Nereide der „Meeresstille“ und viele andere! Und wie versteht er den Humor des Nackten! Wer kann die feiste Flötenbläserin auf seinem Sirenenbilde sehen, ohne herzhaft zu lachen, oder den dicken pustenden Faun im Frühlingsreigen?!

Böcklin, der in allen diesen Dingen eine so verblüffende Natur*kenntnis* besass und eine entsprechende Natur*wahrheit* erreichte, hat bekanntlich seine Bilder nie direkt nach dem Modell gemalt, womöglich nicht einmal die Bildnisse. Das sprechend ähnliche Porträt Gottfried Kellers



Arnold Böcklin. Herbstgedanken
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

ist nur nach dem Leben gezeichnet, gemalt ist es, ohne dass der Künstler sein Vorbild vor sich hatte. Durch Floerkes Aufzeichnungen ist Böcklins Grundsatz vom „Modell im Nebenzimmer“ bekannt geworden. Hier sollte es bei Zweifeln zu gelegentlichem Nachschauen dienen, aber nicht zwischen dem Künstler und seinem Werk stehen. In der Zeit vom Betrachten des Modells bis zur Rückkehr an die Arbeit war dann der Eindruck schon wieder durch das Medium des künstlerischen Temperaments gegangen, verarbeitet, vergeistigt, verklärt. So wollte er schaffen, dass er den Beschauer seines Bildes zwang, die Naturanschauung des Malers geniessend und bewundernd als eine schönere anzuerkennen; die Mehrzahl der anderen erreicht doch wohl mit ihrer Naturtreue nur, dass der Beschauer beifällig sagt: „Ja, so ist die Natur — der Maler sieht sie genau, wie ich!“ Über seine Studiumsprinzipien schrieb Böcklin übrigens einmal sehr bezeichnend an seine Mutter, als er 1857 von Rom fortreisen sollte nach Basel: „Ich suche hier noch manches Versäumte schnell nachzuholen, Antike und was überhaupt ins Gedächtnis eingeprägt werden muss. Der Student kann sich alles aufschreiben und später wieder nachlesen, der Künstler muss sich alles im Kopfe herumtragen. Zum Glück ist in meinem viel Platz. Mein Hut ist jedem anderen zu gross!“

Es kann freilich nur den allerstärksten Talenten und denen, die das allerreinste Streben haben, geraten werden, im Studium auf Böcklinschen Pfaden zu wandeln. Wer sich aus Bequemlichkeit von der Natur zu emanzipieren sucht, wird nicht weit kommen und von dem Unwahren wird sich auf die Dauer wohl keiner eine Flunkerei als erlebten Natureindruck aufschwatzen lassen. Bei den gedankenlosen und unehrlichen Nachahmern des Meisters kann man so recht verfolgen, wohin das führt. Nicht weniger Naturstudium treibt der, welcher Böcklins Studienweise verstanden hat und ihm folgen will, sondern mehr, unausgesetztes! In Wahrheit ist es sogar viel bequemer, fleissig vor dem Modell zu sitzen und sich die Lehren der Magistra artis schwarz auf weiss nach Hause zu tragen. Der Dutzendmaler, der sich von einer Strömung vorwärts führen lassen will, kann sogar den Kollegienheften der Magistra artis das Rezept irgend einer Richtung substituieren und je nach der Nachfrage Pleinairist, Impressionist, Verist, Vibrist oder sonst ein -ist werden!

Das ist übrigens auch charakteristisch für Böcklin, dass er, von Moderichtungen ganz und gar unberührt, dennoch im Laufe der Jahre selbst eine Anzahl von Theorien, welche von den Doktrinären jeweilig als alleinseligmachende ausgeschrien wurden, je nach Bedarf in seinem Schaffen berührt hat. Dazu gehört z. B. gerade das Pleinair. Im Grunde ist es ja selbstverständlich, dass einer, der täglich und stündlich die Wirkung des Lichts auf die Körper so scharfäugig verfolgte, keine Ateliermalerei im banalen Sinne treiben konnte. Verblüfft war aber doch alle Welt, als gerade zur Epoche der „obligatorischen Hellmalerei“ im Münchener Glaspalast ein altes Bild Böcklins ausgestellt wurde, das so hell und so luftig war wie nur irgend eins: der „Frühlingsreigen“, der auch hier wiedergegeben ist. Das war ein richtiges Pleinairbild und war etwa zwanzig Jahre früher gemalt — oder doch begonnen! Zu jener Zeit malte alle Welt, München mit den Pilotyanern voran, noch braun und dunkel, Böcklin aber malte eben mit den Lichtver-

hältnissen, die er für die angestrebte sonnig-heitere, frühlingsmässige Stimmung brauchte! Das Bild muss bei der Beurteilung seiner Kunst auch aus anderen Gründen ganz besonders interessieren. Rudolf Schick, der damals 1869 in Basel täglich mit Böcklin verkehrte, hat uns über die Entstehung des Werkes umfangreiche Aufzeichnungen hinterlassen und so können wir denn den Maler, wie den Denker Böcklin, den Techniker, wie den Ästheten so recht intim bei der Arbeit belauschen, können verfolgen, wie er eine Idee ausbaute, mit welcher geistvollen und feinfühligen Überlegung er auch das Kleinste bedachte, um zu der grossen Gesamtwirkung zu kommen. Wir sehen, dass



Arnold Böcklin. Die Nereide
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

kein Blümlein hier umsonst im Grase blüht und jede Bewegung der Gestalten Besonderes zu sagen hat. Die Notizen Schicks über dieses Bild sind ein unschätzbarer Beitrag zur Charakteristik Böcklins wie zur Psychologie des künstlerischen Schaffens und zudem überaus reich an wertvollen technischen und ästhetischen Ratschlägen. Wir haben keinen Grund anzunehmen, dass es Böcklin um dieses Bild ganz besonders mehr zu tun gewesen, als um ein anderes, und können aus dem einen schliessen, welche Intensität der manuellen Arbeit wie des Denkens, er an ein Werk wandte! Und dabei riecht seine Kunst wahrhaftig nicht „nach der Lampe"! Jene „Wiesenquelle" hat Böcklin wohl ein halbes Dutzend Mal umgestaltet, bis ihm die Komposition genügte, und jedesmal scheint er sie in seinen Pointen vereinfacht zu haben, die Handlung des figürlichen Teils wurde fortwährend verändert; sie war nicht die Hauptsache und nur zur Illustration der Stimmung als Episode vorhanden. Die Hauptsache war die Wiesenquelle in ihrer Lieblichkeit und die Heiterkeit des Frühlingstages. Von jedem Entwurf blieb wohl das beste des Gesamtausdruckes bestehen und die Landschaft reduzierte sich auf ein Stück sanft gewölbter Wiesen-

fläche mit einem Stück Felswand. Aber welch ein Reichtum dann im einzelnen. Schick beschreibt das: „Tausende von kleinen, liebenswürdigen Motiven. Eckig ausgebrochener Fels, auf mannigfache Weise belebt. Felsrisse. Hier sprühend wachsendes, feines Gras, da eine Fülle von Blumen, blau, gelb und weiss, zuweilen zu Hauf, zuweilen einzeln, wenige aber präzise gezeichnete Gänseblümchen u. s. w. Auf der kalt dunkelgrauen Felsfläche Moose und Flechten, bald hell, bald dunkel, bald weiss, farbiggrün oder dunkelviolett. An den Stellen, die durch das Wasser angenässt werden, sind schlammige, langhängende grüne Flechten, kleine runde Blättchen, durch das Wasser erzeugt üppig grünes Moos und Gras. Nahe Gegenstände, z. B. Felsen, sind mit einem farbiggrünen Schimmel überzogen. Unten, an überhängenden Seiten der Felsbildungen zuweilen Capello di Venere (eine Farnart!). Im Felsen unbestimmte Risse und Flächen hin und her, bald fahlgrau, bald in farbigem, warm gelblich braunem Lokalton. Moos wie Sammet, schmale hell-gelbgrüne Lichtkanten am Rande, vorn tief farbig braungrüner Lokalton." Das alles und noch viel mehr ist in ein Stückchen Felswand hineingearbeitet. Kein Wunder, dass an einem Böcklinschen Bild nie eine Stelle gleichgültig oder gar langweilig ist! Und wie wird der Figurenschmuck durchdacht, wie wird Zweck und Wirkung jedes einzelnen Farbfleckes überlegt. Da ist erst der Himmel in kaltem Weiss gehalten. Böcklin lässt sich von Winterhalter überreden, ihn wärmer und gelber zu gestalten. Jetzt werden die Figuren unten grau, weil der warme gelbe Fleischton, durch den sie wirkten, ihnen durch das Gelb im Himmel entzogen ist. Auch der Kinderringelreihen geht nicht mehr von der Luft los. Also wird die Luft wieder kalt weissgrau übermalt, ohne Schein von Gelb oder Rot. Nun hat der Faun, der so nahe an der Fernsicht steht, diese Farbe wieder für sich allein und der Maler konnte von der Ferne bis zum Vordergrund die volle Farbenskala anwenden. Das ganze Quellbild von oben bis unten musste auf jenes Geschwätz eines Unberufenen hin wieder umgemalt werden. Bei dieser Gelegenheit kam auch die Quellnymphe an andere Stelle, in eine Höhle; später sass sie in einer schmalen Nische in der Felswand (vierte Version!), bis sie zuletzt den Platz am Wiesenrand erhielt. Erst war ihr ein sie überraschender junger Faun beigegeben. Dann fand Böcklin mit Recht, dass man unwillkürlich dabei an eine kommende Liebesszene denken müsse, dass aber ein derartiges anekdotisches Element nicht zur Grundidee passte. Die Quelle war die Hauptsache und zur Quelle hatte der Faun keine Beziehungen. Diese mussten gefunden werden und der Meister kam zum letzten Motiv: „Jetzt schöpfen zwei Pane; der eine steht auf einem Stein am Bachrand, zum Ausgleiten knapp, und erreicht eben noch mit der hohlen Hand (zunächst war es eine Schale) die sprudelnde Quelle; der andere, ein dicker Pan, will zu ihm hinuntersteigen und sucht Boden mit dem Fusse, findet aber keinen und wird ins Wasser plumpen. Er ist dabei ganz ausser Atem und die schweissigen Haare hat er sich aus dem Gesicht gesträubt." Nun haben die Burschen freilich eine starke Beziehung zum Element des Wassers gefunden. Die Nymphe ignoriert sie vollständig und plaudert mit einer Bachstelze, die auf ihrem Zeigefinger sitzt. So ist die von lichtblauem Schleier umflossene Gestalt in ihrer kühlen göttlichen Heiterkeit und im Gegensatze zu den erhitzten durstigen Panen prächtig als Personifikation des reinen, kühlenden Quells herausgehoben. Die



Max Klinger pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Abenddämmerung



Arnold Böcklin. Venus Anadyomene
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

bockfüssigen, steifbeinigen Gesellen sind diesem Gegensatz zu liebe so animalisch — Böcklin sagte „stinkig“ — als möglich gehalten, auch sehr kräftig in ihrem Gelbbraun und Rot. Und diese Farben haben ihrerseits direkte Beziehungen auf den lieblichen Puttenkranz in der Luft, der auch wieder kräftige frische Farben bekam und dabei nicht schwer wirken durfte. Jede Farbenpartie auf diesem Bilde hat ihre Geschichte, die Schick verdienstvoll festgehalten hat. Es wäre unendlich reizvoll, aber etwas zeitraubend, das ganze Werk zu analysieren. Hier konnte nur angedeutet werden, mit welcher reichen und beweglichen Überlegung Böcklin ein Bild ausgestaltete, wie es kommt, dass jede Einzelnheit seiner Arbeiten so wirksam, so fesselnd und vielsagend ist. Unbewusst empfindet eben jeder, dass alle Dinge hier etwas bedeuten und jedes Ding in Farbe oder Tonwert, in Form oder stofflichem Charakter wieder auf ein anderes hinweist, von einem andern bedingt wird.

Den erstaunlichen Reichtum, den Böcklin an Schätzen der Beobachtung besass, beweist auch seine Fähigkeit, einmal gemalte Themen aufs neue zu gestalten, ohne dass auch ein Strich vom zweiten Bilde nach dem ersten wiederholt wäre. Nicht nur das Leben hat ihn zur Übung dieser Fertigkeit gezwungen, indem die Käufer seine „Schlager“ wiederholt haben wollten, er selber hat anscheinend solche neue Versionen nicht ungern gemalt, sei es um seine Kraft zu üben, sei es um in einem zweiten Werk nachzuholen, was ihm etwa im ersten noch nicht vollkommen erreicht schien. Es existieren sechs Toteninseln, davon fünf aus früherer Zeit, die von einander vollkommen verschieden sind, verschieden an Stimmung, an Farbe, an Grösse, verschieden in der Architektur der Felsen — und alle doch gleich im grossen Eindruck, wie ihn etwa die schwarze Reproduktion festhält. Die „Villa am Meer“ hat er, verhältnismässig kurz hintereinander, zweimal für Schack und noch ein paarmal für andere gemalt, den „Kentaurenkampf“, den „Prometheus“, die „Ruine am Meer“, den „Kampf auf der Brücke“, das „Schloss mit den Piraten“ verschiedenemale variiert und immer wieder neue Bilder dabei geschaffen. Welch eine Formenfülle in seiner Phantasie! Mit den von dem schaffenden Böcklin verworfenen Möglichkeiten allein hätte ein Dutzend anderer, denen es an Ideen fehlt, recht anständig auskommen können. Diese überströmende Fülle von Ideen aber hatte er aus seiner steten Naturbeobachtung, er, dem schliesslich etwa ein mit bunten Moosen bewachsener Stein den Ton angab, auf dem sich dann in seiner Seele die Harmonie eines Bildes aufbaute. Hier ist der Punkt, wo der Erzieher Böcklin den Lernenden am meisten zu geben hat. Böcklin, auf den die eingeschworenen Naturalisten vielleicht mit einer gewissen Überhebung herabsehen zu können glaubten, weil er ihre Art von Naturstudium nicht trieb, er lehrt uns, wie man die Natur unendlich fruchtbarer studieren kann als diejenigen, die sie im Schweisse ihres Angesichtes abschreiben! Er selber hat dies übrigens zum guten Teil den Alten abgelauscht, denen er im einzelnen nie als Nachahmer gefolgt ist. Aber wie sie zur Natur standen, besonders die Deutschen der frühen Zeit, namentlich sein geliebter Roger van der Weyden, das wusste er. Im übrigen sprach er die Meinung aus, dass man in Bezug auf das, was er „malen“ nannte, von den Alten nicht lernen könne, weil keines ihrer Bilder heute so aussähe, wie sie es gemalt haben — cum grano salis genommen, wie es gemeint ist, eine bedeutsame Wahrheit!



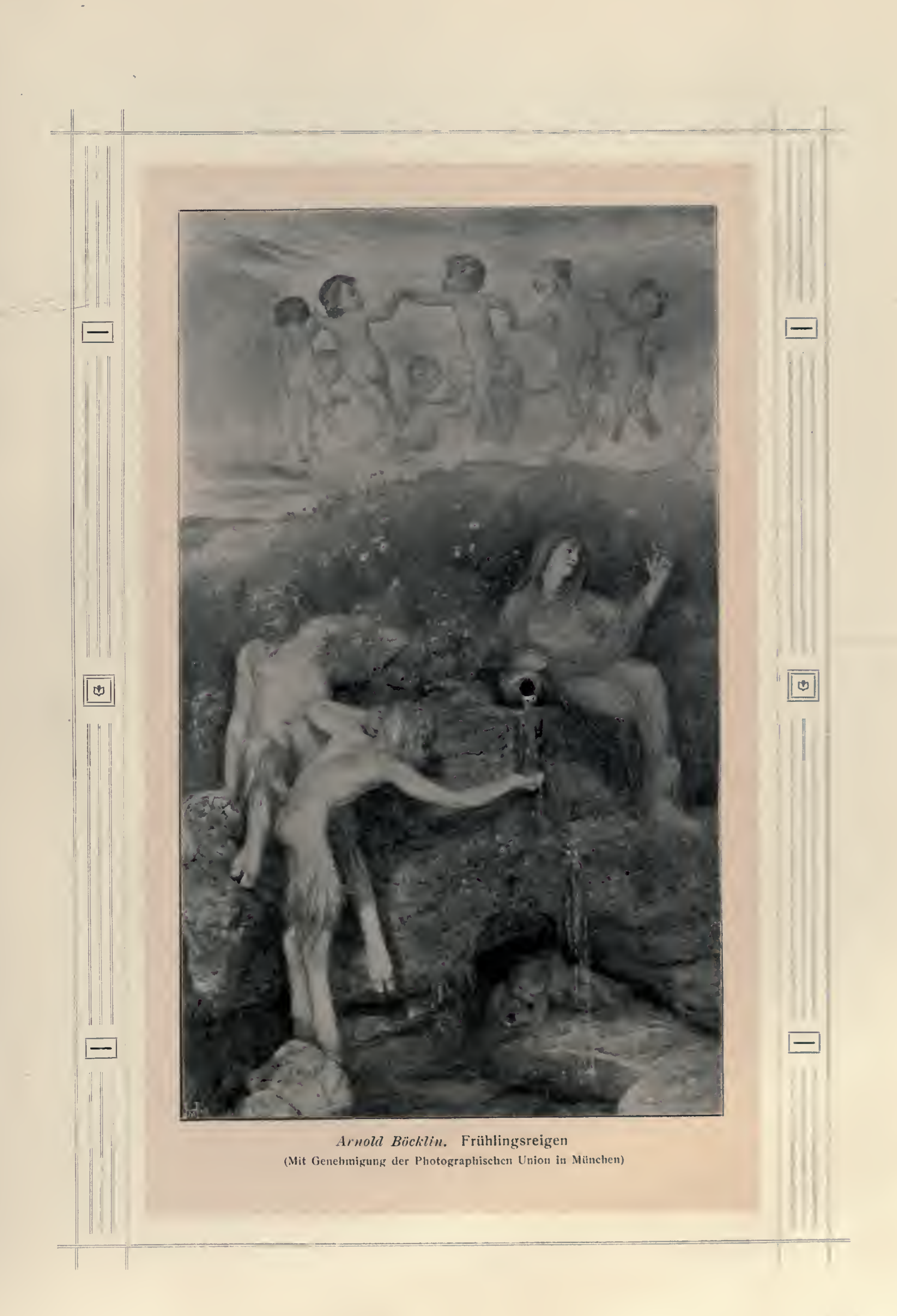
Arnold Böcklin. Kentaurenkampf
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

Böcklin der Erzieher — Böcklin der Dichter! Er war einer und zwar von Gottes Gnaden! Ein Dichter von dem klaren und frohen Schönheitskultus, dem ein Goethe gehuldigt hat, und auch von weitumfassendem, von keiner Spezialität begrenztem Geiste wie der! Man könnte eine weit fortlaufende Parallele ziehen. Da ist die gleiche reiche Produktion, die doch immer nach der Tiefe strebt, die gleiche befreiende Heiterkeit und souveräne Beherrschung der Mittel, ist überall der gleiche reine Ausdruck von der Persönlichkeit des Schaffenden. Wie ein Werk Goethes gewinnt auch ein Werk Böcklins immer mehr und enthüllt immer reichere Schätze an Schönheit, je länger und intensiver man sich damit beschäftigt; wie bei Goethe, so fesselt uns auch bei dem grossen Schweizer bei näherem Zusehen das, was anfangs kalt liess oder gar abstiess. Immer, hinter jeder Kleinigkeit, steckt der ganze Mensch — nur dass es ihm nicht immer darauf ankommt, dem Herrn Beschauer gefällig zu erscheinen!

Es wird wenige moderne Meister — oder keinen! — geben, deren Besitz so grosses, dauerndes Glück gewährt wie der Besitz seiner Bilder. Obwohl ihm jede Neigung zur Empfindsamkeit, alles Süssliche und Gezierte abgeht, wie es das Publikum doch sonst weit mehr liebt als herbedle Art, sind Reproduktionen nach seinen Werken in wahrhaft ungeheurer Zahl ins deutsche Volk gedrungen, und wer das „Spiel der Wellen“, die „Flora“, die „Toteninsel“ oder die „Meeresstille“ an der Wand hängen hat in guter Nachbildung, wird sich sein Leben lang nicht daran satt sehen! Und erst der Glückliche, der ein Original besitzt und Tag um Tag neue Tiefen darin entdecken, neuer Schönheiten sich freuen darf! Es gibt Werke von ihm, die einer tatsächlich nie ausschöpfen kann, weil eben der Schaffende mit unerschöpflicher Freigebigkeit sich darin ausgab, dem Kleinod, an dem er schuf, immer neue

funkelnde Steine einsetzte. Zu diesen besonders gehaltreichen Bildern gehört das, welches jetzt „Frühlingshymne“ heisst, 1888 entstanden und hier ebenfalls nachgebildet ist. Der unglaubliche, ebenso kühne als heitere Farbenreichtum, die köstlichen Einzelheiten der Frühlingslandschaft, in welcher das Motiv „Es blüht an allen Enden“ so wundersam herausgearbeitet ist, die tausendfältigen Naturbeobachtungen, die da zusammengetragen sind, die Lieblichkeit und der Humor der fliegenden Amoretten, die jungerblühte Anmut der Frauenleiber — das alles zusammen gibt eine wahre Symphonie von Schönheit, mehr als eine „Hymne“. Der Titel ist übrigens so wenig von Böcklin selbst wie die Mehrzahl seiner übrigen Bildertitel, so trefflich viele gewählt sind. Es entsprach nicht seiner Art, das Vielfältige, was er in einem Werke gewollt hat, in einem einzigen volltönenden Schlagwort zusammenfassen zu wollen. Wie reich ist auch „Die Klage des Hirten“, dieses 1865 entstandene und erst allgemein „Daphnis und Amaryllis“ getaufte Juwel der Schackgalerie! Reich an technischen Reizen in seiner Farbenfrische sieht es aus, als wäre es gestern gemalt — reich an Anmut und geheimnisvoller, märchenhafter Poesie und auch wieder an überraschend naturtreuen Einzelnheiten in Landschaft und Stilleben! So ist es mit dem Bilde „Vita somnium breve!“, „Das Leben ein kurzer Traum!“, das im gleichen Jahre wie die Frühlingshymne entstanden, dem Stoffe entsprechend auf eine durchaus verschiedene Palette gestimmt ist, viel ernster und ruhiger! Was ist da neben der ebenso poetisch als geistvoll durchgeführten Haupthandlung — dem altbeliebten Motiv der Menschenalter in neuer Version! — an wundersamen künstlerischen Feinheiten im einzelnen zu beobachten! Und wie sind in der ganzen Erfindung Naivität und Grösse so packend vereinigt! Er wusste immer gross zu bleiben und dabei auf das Kleine doch die intensivste Sorgfalt zu verwenden! In dem grandiosen Werke „Malerei und Dichtung“ ist jedes Blättchen des Lorbeerhaines ausgeführt und jede Schattierung des Alabasterbeckens wie des Marmoraufbaues mit der Liebe des virtuosen Technikers ausgeführt. Aber der gewaltige, bedeutsame Rhythmus des Ganzen hat nicht darunter gelitten! Dies Bild der beiden hehren Göttinnen, die alle zwei aus dem gleichen Quell schöpfen, ist in mehr als einem Sinne das rechte Wahrzeichen von Arnold Böcklins Kunst!

Eine Seite dieser Kunst, die, wie so manche andere, ein tiefergehendes Spezialstudium verdiente, ist sein Humor! Der ernste, weltfremde Schweiger war ein Genie des Humors. In seinen humoristischen Werken lebt eine elementare Heiterkeit, eine Heiterkeit, die wahre Grösse hat. Sie offenbart sich in allen möglichen Dingen, in der Erfindung grotesker Geschöpfe, im Ausdruck der Gesichter, in der meisterlichen Wiedergabe körperlicher Unzulänglichkeiten. Die feiste Susanna im Bade in ihrem rosig blühenden Fett ist ein Produkt klassischen Humors. Nicht minder sagen kann man das von den schon erwähnten Sirenen, von zahllosen seiner Meerkentauren — im „Spiel der Wellen“ z. Beispiel! — von Faunen und Wassergeschöpfen aller Art, wie auch von der Erfindung ganzer humorvoller Szenen, so der „Fischenden Faune“, des „Spiels der Najaden“, der „Meeresidylle“, in welcher Böcklin bis zu burleskem Übermut sich versteigt. Der schmerbäuchige, sangesmutige Wassergott mit seiner primitiven Harfe ist ebenso komisch wie die Najade, die sich auf seinen Rücken geschwungen hat, mit ihrem dünnen Haarschopf und ihrem naiven Scham-



Arnold Böcklin. Frühlingsreigen
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)

tüchlein. Komisch sind die Tritonenköpfe, die wie leere Kürbisse auf dem Wasser schwimmen, von hoher Komik ist der ganze musikalische Eifer dieses maritimen Gesangvereins. Es ist vielleicht keines der besten, aber wohl eines der charakteristischsten Bilder des Meisters, der es liebt, gerade auf den Gesichtern seiner Fabelgeschöpfe starken Empfindungsausdruck zu konzentrieren. Wie malte er das Lachen! Man sehe nur das blonde Meerweiblein unten im „Spiel der Najaden" an oder gar Böcklins Meisterstück in dieser Art, den blumenbekränzten, weinroten Burschen im „Spiel der Wellen", der die lichtblonde Meermaid gefangen hat! Und wie ist wieder dies Halberschrecken, Halbsichgeben auf dem Gesicht der letzteren geschildert, wie sind oft alle sehnsüchtigen Schauder der Kreatur den Gesichtern seiner Tritonen und Meerfrauen aufgeprägt! Die bedeutsamsten Werke von Böcklins Humor bilden wohl die sechs grotesken Masken von der Baseler Kunsthalle, in welchen er alle Hässlichkeiten und Dummheiten des Philisters monumental verewigt hat. Nur ein paar groteske Masken Michelangelos dürfte man aus Werken der Neuzeit neben sie stellen. Es ist, als habe der langverkannte Künstler in diesen Gesichtern seinen ganzen überlegenen Hohn wider das Banausentum engherziger Spiessbürger sich von der Seele schaffen wollen, und sollte es auch nicht wahr sein, dass, wie erzählt wird, Baseler Ratsherren die unfreiwilligen Modelle zu diesen phantastischen Schlusssteinen abgegeben haben, eine spöttische Widmung an gewisse rückständige Zeit- und Eidgenossen bedeutet die eigenartige Gesichterreihe gewiss!

Im Ernst wie im Lachen war er gewaltig, unser Meister Arnold. Nichts Menschliches und nichts Göttliches war ihm fremd!



NOTTURNO

(Zu dem Bilde von F. A. von Kaulbach)

Abend war's — der Westen glühte
Trüb, vom Spätrot noch erhellt;
Herzenskrank und wandermüde
Schritt ich durch die stille Welt.

Abschiedweh lag auf der Stunde,
Todesruhe überall!
Nicht ein Vöglein in der Runde —
Nur der eignen Tritte Schall!

Leben! Willst Du mir dich neigen,
Wie der Tag auch, müd' und schwer?
Frug mein Herz — da klang ein Geigen
Von umgrüntem Söller her:

In des letzten Abendscheines
Tiefem Purpurschimmer stand
Dort ein Frauenbild, ein feines,
Eine Fiedel in der Hand!

Flüsternd jetzt und lauter wieder,
Glockenhell, kristallenrein,
Tönten wundersame Lieder
In das dunkle Tal hinein.

Heisse, sehnsuchtbange Klagen
Hab' ich heimlich da erlauscht,
Wie die Nachtigallen schlagen,
Wenn die Lenznacht sie berauscht.

Dann ein wildempörtes Grollen,
Dann ein Schluchzen, dumpf und weh,
Halberstickter Tränen Rollen
Und ein wimmerndes: Ade!

Mählich ward die Weise stiller,
Schier, als hätt' sie ausgeweint —
Und nun war's wie Lerchentriller,
Wenn die Morgensonne scheint!

Jauchzend, hell, mit Jubelsingen
Hob sich himmelwärts der Ton
Und er trug auf seinen Schwingen
All mein bittres Leid davon!

Wie von einer Zauberrute
Schlag entfloh der Sorgen Flor —
Und ich warf den Strauß vom Hute
Zu der Geigerin empor!

Silberlachen — Lichterfunkeln —
Und ein Fragen, wer ich sei?
Doch da schlich ich mich im Dunkeln
Dem beglückten Haus vorbei!

Sacht auf sammtnem Rasen schlug ich
Mich talab und heimatwärts
Und im vollen Busen trug ich
Dankbar ein befreites Herz!

F. v. O.



Fritz August von Kaulbach pinx.

Copyright 1899 by Franz Hanfstaengl

Notturno

Hans Sandreuter

von

ALEXANDER HEILMEYER

„Es ist einmal das Los des Künstlers, der seiner Zeit voraus war, dass sein Werk erst dann nach Gebühr aufgenommen wird, wenn sein Leib längst von der Erde verschwunden.“

Es ist eine eigentümliche Erscheinung unserer Zeit, dass sich Künstler von starker Eigenart meist fern von ihrer Heimat und dem Lande, dem sie durch Geburt und familiäre Bande angehören, entwickeln und erst verhältnismässig spät Teilnahme und Anerkennung finden. Dieser Tatsachen muss man sich auch bei der Betrachtung von Hans Sandreuter erinnern, dessen Leben am 1. Juni 1901 zu Riehen bei Basel einen zu frühen Abschluss gefunden hat. Sein Nachlass war auf der Münchener Jahresausstellung 1903 im Glaspalast zu sehen. Die letzten Arbeiten zeigten ihn von einer Seite, die an ihm weniger bekannt und nur von wenigen noch in ihrer vollen Bedeutung gewürdigt war. Die meisten wussten nur von seinen grossen, figurenreichen Bildern mit den prächtigen, leuchtenden Farben und ihrer stark dekorativen Wirkung. Alle guten Bilder wirken in diesem Sinne. Wie dekorativ sind z. B. die Böcklins! Nur macht man heute einen sonderbaren Gebrauch von diesem Worte, der sich mit dessen Begriff gar nicht deckt. Man spricht im Atelierjargon das Wort dekorativ aus und bezeichnet damit etwas sehr Oberflächliches. Man lernte jetzt Sandreuter vor allem als Landschaftsmaler kennen. Man sah, wie hier einer, der fast souverän alle Ausdrucksmittel beherrschte, der Natur zu Leibe rückte und jeden Eindruck fixierte, ohne einen Pinselstrich zu viel oder zu wenig daran zu wenden. Man fühlte, das Bild entstand Zug für Zug, die Hand ging bei ihm immer mit dem Auge. Das war alles wie aus einem Guss, direkt und unmittelbar ohne Umschweife hergestellt. Die Maler standen vor diesen Bildern und bewunderten die Sicherheit in der Handhabung und Anwendung der Mittel, die bewusste kluge Farbenberechnung, den koloristischen Reiz, die prächtige Wirkung des Ganzen. Natürlich wurden auch widersprechende Stimmen laut. Dem einen war die Luft zu blau. Grün und blau ist ein verfehlter Akkord, liess sich wieder ein anderer vernehmen, der die meiste Zeit mit Studien im Kuhstall verbrachte. Der dritte sprach von forcierten koloristischen Wirkungen, weil er mit Vorliebe mit dünnen wässerigen Farben alltägliche Geschichtchen auf der

Leinwand erzählte. Alles nur Ausflüchte, verlegene Redensarten so ungewohnten, starken Eindrücken gegenüber, im Grunde nur ein Nachklang dessen, was alles einst bei einem scharfen Luftzug der Kritik über Sandreuter in die Öffentlichkeit gedrungen war. Diejenigen, die unbefangen



Hans Sandreuter. Selbstbildnis aus dem Jahre 1900

genug hergekommen waren, um seine Werke auf sich wirken zu lassen, kamen öfter und freuten sich an den blumigen Wiesen, an den blühenden Bäumen, an der herrlichen Schilflandschaft, an der luftigen Weite der Bilder aus dem Tessin- und Bavonatal, kurz an all den farbigen Herrlichkeiten, die Sandreuter während seiner Sommerfahrten im Schweizer Land aufgespürt und verarbeitet hatte. Man sah die letzte Ernte und genoss die reifsten Früchte seines Talents. Dabei hatte man die Empfindung, hier sprach einer, der aus seinem reichen künstlerischen Schatze vieles zu bieten hatte, Dinge, die auf die gleiche Art und Weise ein anderer nicht geben konnte. Jeder begnadete Maler bereichert unsere Anschauung und unser Verhältnis zur Aussenwelt. Mit jedem derartigen Leben erlöschen daher Fähigkeiten, wie sie in solcher Art

nur einmal existieren. Ist eine Zeit auch noch so reich an künstlerischen Erscheinungen, das Eigentümliche, Persönliche einer solchen lässt sich nie ersetzen.

Sandreuters Entwicklung fällt in die Zeit, in der am Kunsthimmel die Sterne Böcklin und Marées am hellsten erstrahlten und jedem begabten Jünger als die natürlichen Wegweiser erschienen. Von Sandreuter wird erzählt, dass er schon um die Mitte der sechziger Jahre, als er einmal das Museum in Basel besuchte, von einem Gemälde Böcklins, der „Jagd der Diana“, einen starken und nachhaltigen Eindruck erhielt. Und seitdem verfolgte der heranwachsende Jüngling mit immer grösserem Interesse das Schaffen und die Werke des Meisters.

Näher getreten ist er diesem erst viel später, als er sich schon äusserlich für den Beruf eines Lithographen entschieden hatte, der ihn zwar nicht auf dem direkten Wege seinem von Jugend auf ersehnten Ziele, Maler zu werden, näher brachte. Aber man muss doch diese seine Lehr- und Wanderjahre als die Vorschule zur späteren Meisterschaft betrachten.

Sandreuter, der am 11. Mai 1850 in Basel geboren wurde, verlebte dort auch seine Jugend. Der Rhein, das Münster, überhaupt das altertümliche Basel mit seinen krummen, hügeligen Gassen bildet den Schauplatz seiner Kinderjahre; hier tummelt sich der Knabe nach Herzenslust. Später, mit fünfzehn Jahren, kommt er in eine Pension nach Orbe im Kanton Waadt, um die französische Sprache zu erlernen. Als er zurückkehrt und den Wunsch äussert, Maler zu werden, stellen sich der Ausführung materieller Gründe wegen Schwierigkeiten entgegen. Nun wollte er sich wenigstens der Lithographie zuwenden. Man gab ihn deshalb zu einem Basler Steindrucker in die Lehre.

Bei diesem Meister verblieb er drei Jahre, ohne viel mehr zu lernen, als was er vorher bereits konnte. In seinen frühen Handzeichnungen hatte er sich schon eine sehr gefällige, leichte Manier angeeignet. Während des deutsch-französischen Krieges kam er nach Würzburg zu einem anderen Meister. Hier verdiente er soviel Geld, um seine Pläne weiter fördern zu können. Da er immer von München als Künstlerstadt sprechen hörte, ging er dahin. Der Versuch, dort unterzukommen oder seine Aufnahme in die Akademie zu erreichen, missglückte jedoch. Er kannte ja niemand, der ihn in seinen Absichten hätte unterstützen können. Da reifte in Sandreuter der Entschluss, nach Italien zu wandern. Unterwegs hält er in allen grösseren Städten Umschau, ob nicht irgendwo eine Stelle für ihn offen sei. Aber nirgends findet er ein Plätzchen. Seine Barschaft schmilzt zusammen. Die Aussichten auf eine Anstellung als Lithograph werden immer geringer, je weiter er kommt; dennoch lässt er nicht ab von dem Gedanken, Italien, das Land seiner Sehnsucht, aufzusuchen. Er übersteigt die Alpen. Nach Verona kommt er mit



Hans Sandreuter. Bildnis eines jungen Mannes

leeren Taschen;, aber er hat Glück. Der erste Meister, bei dem er vorspricht, nimmt ihn in Dienst. Nach vierzehn Tagen merkt der Padrone, was an dem jungen Burschen ist, und will ihn durch einen Vertrag auf drei Jahre an sich fesseln. Aber Sandreuter ist nicht nach Italien gekommen, um an einem Orte still zu liegen und Geld zu verdienen; er will frei sein.

Die Zwangsjacke des Berufs ist ihm ohnedies zu eng. Er geht nun zu einem anderen Meister, arbeitet sechs Monate und verdient soviel, um wieder weiter zu ziehen. Über Mailand geht er dann nach Genua, dort geniesst er den Anblick des langersehnten Meeres und schifft sich nach



Hans Sandreuter. Herbstreigen

Neapel ein. Bei einem Lithographen, namens Richter, bleibt er hier ein ganzes Jahr. In der Maler-akademie besucht er die Morgenkurse und arbeitet während des Tages in dem Geschäfte. Nach und nach konnte er daran denken, wie er wohl seinen Entschluss, sich ganz der Kunst zu widmen, verwirklichen könnte.

Immer lag ihm München dabei im Sinne. Er ging nach Basel zurück, aber nur auf kurze Zeit. Dann trieb es ihn nach München, umsomehr, da er hörte, der von ihm so verehrte Meister Böcklin befinde sich zur Zeit auch dort. Er erhält Zutritt in der Malklasse bei Barth und gehört bald zu den bevorzugten Schülern. Überglücklich meldet er seinem Bruder dieses Ereignis und bemerkt, dass er nebenbei Entwürfe für eine lithographische Anstalt anfertige und so sein Auskommen finde. Zugleich berichtet er auch, dass er bei Böcklin im Atelier gewesen, dass dieser ihm seine Malmanier (Tempera) expliziert und ihm geraten habe, nach Italien zu gehen.

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

An der Himmelspforte

Sandreuter sah sich vorderhand am Ziel seiner langgehegten Wünsche. Er konnte sich nunmehr voll der Malerei widmen und sozusagen in der Nähe und unter den Augen Böcklins arbeiten. Doch das dauerte nicht lange, denn Böcklin jun., mit dem Sandreuter befreundet war, hatte ihm anvertraut, dass sein Vater ganz nach Italien übersiedle. Ein Jahr darauf, 1874, finden wir Sandreuter bei Böcklin in Florenz. Aus seiner Münchener Studienzeit, etwa aus dem Sommer 1873, haben sich einige Landschaftsbilder erhalten, wie „Ebene bei Dachau“ und „Feldmoching“. In der Auffassung und Farbgebung erinnern sie an die damals von der Lierschule angeregte Richtung. Sandreuter wäre sicher auch nach dieser Seite hin ein geschickter Landschaftsmaler geworden.



Hans Sandreuter. Der Sensenmann

Nun folgte er aber seinem inneren Drange und begab sich auf einen Weg, der ihn auf eine gewisse Höhe der Kunst führte, aber zugleich auch die Quelle vieler späterer Leiden bildete.

Die ersten Jahre, die er in Italien verbrachte, waren für ihn eine glückliche Zeit. Genügsam und anspruchslos fand er sich bald in allen Verhältnissen zurecht und zudem nahm seine Kunst ihn ganz in Anspruch. In Florenz hatte sich um Böcklin eine Schar begeisterter Freunde, Könner und Kenner versammelt. Ein reges geistiges Leben, dessen Abglanz sich noch in dem bekannten Buche von Floerke „Zehn Jahre mit Böcklin“ spiegelt, entfaltete sich.

Wie sprang, von kühnem Mut beflügelt,
Beglückt in seines Traumes Wahn,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Bahn.



Hans Sandreuter. Kind mit Bilderbuch

Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Diese Worte aus Schillers Gedicht „Die Ideale“ mochten auch damals auf Sandreuters Zustand passen. Ihm wurde eine ganz neue Anschauung. Im Umgange mit Böcklin, seinem unmittelbaren Einflusse unterstellt, lernt Sandreuter jetzt erst Sehen im eigentlichen Sinne. Böcklin sagte: „Gib acht, was auf Dich wirkt! Erst wenn Du das „Warum“ weisst, kannst Du's auch.“ Das Wesentliche erkennen und zur Geltung bringen, macht den Künstler. „Was kann ich mit meinen Mitteln machen? Was können sie leisten? Das ist die ganze Frage. Darin besteht die Kunst: in ihren Grenzen, an ihrer Hand seine Vorstellungen und Gedankenverbindungen zu haben und deutlich zu machen.“ Oder ein andermal: „Je leichtflüssiger die Mittel, je schneller man das bischen, was man Eigenes zu sagen hat, hinschreiben kann, umsoweniger geht durch die Hindernisse das Material verloren“. Böcklin sagt weiter: „Der Maler sieht und lebt mit den Augen. In ihm klingt irgend etwas, das verbindet sich mit den Formen und Farben, belebt das Angeschaute und wird dadurch zu etwas Bestimmtem.“ Böcklin ist unglaublich bewusst und real, er spricht immer nur zur Sache. Im gewöhnlichen Atelierjargon in den Wind zu reden, ist ihm fremd. Seine Schüler — wenn man Leute, die für sich selbständig arbeiten und die er nur hie und da besuchte, so nennen darf — stehen ihm immer nur so weit nahe, als sie ihn in seinen Äusserungen und seinen Werken gerade verstehen. Böcklin macht kein Hehl daraus, dass er sich um sie nicht viel kümmert. Zu Sandreuter mochte er persönliche Zuneigung fühlen. Nicht nur trafen sie sich abends in der Kneipe und Sandreuter war Sonntags bei Böcklin zu Tisch, ja er hat sogar auch eine Zeitlang bei ihm gewohnt. In einem Briefe aus dem Jahre 1876 an seinen Bruder Manuel schildert er sein Verhältnis zur Familie und zeichnet nebenbei das Häuschen, in dem er jetzt bei Böcklin wohnt, auf. Mehrere Male hat ihm der Meister kleine Bestellungen verschafft und zu Stipendien verholfen.

Im Anfange seiner Tätigkeit kopierte Sandreuter in der Galerie nach alten Meistern in Tempera. Die Bilder, die er dann im eigenen Atelier selbständig ausführte, wie „Das Felsengrab“, „Gang zum Tempel“, „Badende Nymphe“, zeigen alle eine tiefe dunkle Farbgebung, und dieses tiefe Kolorit ist gerade für die Zeit seines Florentiner Aufenthaltes charakteristisch. Es ist interessant, wie Sandreuter gleich Böcklin zuerst eine dunkle Periode durchmachte, um dann immer heller und heller zu werden.

1877 treffen wir Sandreuter in Paris. Was ihn bewogen haben mochte, aus dem Florentiner Kreise, als seiner bestimmt begrenzten, eigenartigen Welt, sich mitten in die Strömung des modernen Kunstlebens hineinzuwagen, das sich so ziemlich in allen Äusserungen im schroffsten Gegensatze zu seinen bisherigen Anschauungen befand, wissen wir nicht. Vermutlich regte sich in ihm der Wunsch, sich einmal der Nähe und dem übermässigen Einflusse Böcklins zu entziehen und selbständig zu arbeiten. Vielleicht trug auch das Bedürfnis, aus seiner dunklen Malerei



Hans Sandreuter. Flora

herauszukommen, dazu bei, ihn dorthin zu locken, wo eben der Ruf nach Licht und Luft am lautesten erscholl.

Zunächst musste er, von der farbenfreudigen italienischen Natur herkommend, dem Impressionismus, wie er hier verstanden und gelehrt wurde, ziemlich ratlos gegenüberstehen. Er versuchte zwar, auch einiges in zartem Grau und in gebrochenen Tönen zu malen, wofür einige Ansichten aus der Pariser Umgebung (im Besitze des Herrn Bankdirektor Gustav Christ) charakteristisch sind, aber man fühlt, es ist nicht seine Sache. Auch das hier beigegebene Porträt eines jungen Mannes stammt aus dieser Zeit. Wie unabhängig von diesen Einflüssen er innerlich trotz allem seine Florentiner Ideale bewahrte, das zeigt am besten das Gemälde „Herbstreigen“, ein Bild, entstanden zu einer Zeit, wo schon längst die „Sonne Manets“ aufgegangen war und

die Armeleut- und Elendmalerei ihren Einzug in die Kunst hielt, oder wie man sich auch ausdrückte, das soziale Tendenzstück überwog. Anderseits muss ihn aber doch das Pariser Leben und Treiben gefesselt haben, und er hatte auch im Pariser Salon seine ersten Erfolge zu verzeichnen. Verkaufen kann er zwar nichts und er muss hie und da noch von zu Hause unterstützt werden. Hier ist auch einer edlen Frau, der Baronin van Zuylen, zu gedenken, die junge Künstler mit Rat und Tat unterstützte. Verwandtschaftlichen Ratschlägen gegenüber, sich um eine lohnendere Beschäftigung umzusehen, bleibt er unzugänglich. Er fühlt sich immer mehr als Künstler, der zu etwas berufen ist. In einem Briefe vom Jahre 1879 spricht er das auch in temperamentvoller Weise aus. Sandreuter malte damals den „Elias“ und die „Griechische Idylle“. Er schreibt: „Ich habe grosse Gedanken; sobald das Atelier ein wenig von den kleinen Dingern geräumt ist, muss mir eine grosse Leinwand aufs Tapet, so gross wie es überhaupt in meinem Atelier zulässig ist, so dass die Figuren wenigstens halb lebensgross werden. Dann wollen wir den Herren Parisern zeigen, wie man Landschaften malt, denn die jetzige Tendenz der französischen Landschaftsmalerei steht beinahe nicht viel höher als die von Rüdisühli (Schweizer Maler). Im letzten Salon war nicht eine einzige stilistische Landschaft, und wenn ich damals eine solche gemacht hätte, hätte ich jedenfalls mehr Chancen gehabt. Du wirst finden, dass ich mir wieder recht den Mund voll nehme, aber ich fühle mich wirklich zu allem möglichen fähig und spüre wieder die alte frühere Arbeitskraft, die einen treibt, eines um das andere und eines besser als das andere zu machen. Ich werde es anzupacken wissen und darauf los malen, dass die abgenützten Pinselstücke in der Luft herumfliegen und dass man mit den verbrauchten Paletten und zerbrochenen Malstöcken den Ofen heizen kann, — ich bin und bleibe ein Maler und werde alles tun, um das sobald als möglich zu beweisen, und wenn auch die ganze Stadt Basel . . . . wäre.“



Hans Sandreuter. Kinderbildnis



Hans Sandreuter. Knabenbildnis

Es folgte noch eine solche Landschaft von ausserordentlicher malerischer Wirkung „Die Grotte“.

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frauenschönheit



Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Jungbrunnen

Im Jahre 1880 kehrte er nach Basel zurück und benützte einige Monate einen leerstehenden Saal in der am Rhein gelegenen roten Kaserne als Atelier. Hier entstand nun wieder ein figurenreiches Bild: „Die Kinderlehre“. Aber seines Bleibens konnte nicht lange sein. Alles stand



Hans Sandreuter. Der Spaziergang

ihm hier fremd gegenüber. Um seine Flügel zu entfalten, musste er wieder hinaus in die Weite. Es zog ihn neuerdings nach dem Süden.

Im Jahre 1881 langt er abermals in Florenz an, durchstreift das Casentinotal und hält sich in Lerici und in Sestri Levante zwischen Spezia und Genua auf. Die Jahre 1883 und 1884 verbringt er teils in Rom, teils in Pompeji und auf Capri. Damit tritt er wieder in den Kreis, von dem er ausgegangen, zwar in kein direktes Verhältnis zu Böcklin, wohl aber empfindet er die Richtigkeit seiner Anschauungen stärker denn je; die ganze Umgebung, die italienische Natur wies ihn ja beständig darauf hin. Die Bilder, die er nach und nach an verschiedenen Orten malte: „Maskenfest in einer italienischen Villa“ (im Besitze von Sandreuter-Kündig, Basel), „Der verspottete

Pan", „Nymphe" etc. erinnern alle mehr oder weniger an seinen grossen Landsmann, ja scheinbar augenfälliger als jene, die sozusagen unter den Augen Böcklins entstanden waren. In diese Zeit fällt auch sein erstes öffentliches Auftreten, so dass sich gerade in jener Periode der Vorwurf erheben konnte: Sandreuter ein Nachahmer Böcklins! Daher erklärt sich auch, dass dieses Odium noch lange anhielt, wenngleich Sandreuter schon längst seine eigenen Wege ging. Eine hochmütige, beschränkte Kritik, die schon Böcklin aufs hartnäckigste befehdete, weil sie dessen Eigenart nicht verstehen wollte, erwies sich den Eigenheiten des Schülers gegenüber noch unduldsamer, und so hallten denn die öffentlichen Stimmen im Blätterwald anfangs der achtziger Jahre wider von Geschrei und Gezänke, so oft ein neuer Böcklin oder Sandreuter erschien. Ein treffliches Pröbchen von dem Tintensaft, der hier verzapft wurde, gibt die Kritik eines gelehrten Doktors, er schreibt: „Zum artistischen Dessert bereitet uns Landsmann Sandreuter eine Überraschung, für die wir allerdings bezüglich ihrer Kategorisierung in einige Verlegenheit geraten. Dem vielversprechenden Titel nach „Idyllische Landschaft" sollte man allerdings nicht im Zweifel sein; die ganze Haltung dieses Paysage extra intime indessen bringt uns im wahren Sinne des Wortes zwischen Stuhl und Bank. Ich bringe das Ding apart und bezeichne es mit freier Benützung der vorletzten Nummer der „Fliegenden Blätter" als die „borschtige Idylle à la Böcklin". Ein anderer findet bei einer stimmungsvollen Abendlandschaft, dass „deren gelbes, bandartiges Gewölk in der grünen Luft fast den Eindruck von auf Spiritus aufgesetzten Regenwürmen macht" und dergleichen Geschmacklosigkeiten mehr.

Sandreuter hatte in jener Zeit von der Heimat nicht viel zu erwarten; dennoch verlor er den Mut nicht. Freunde, die eine kleine Gemeinde bildeten und im Stillen seine Kunst förderten, suchten ihm die Wege zu ebnen. Die damals in Italien verbrachten Jahre scheinen reich an Hoffnungen und Entbehrungen gewesen zu sein. 1882 schrieb er aus Rom, er beneide seine Landsleute, die wohlgenährten päpstlichen Schweizer Garden, die hätten genug zu essen und freie Zeit zum Malen, wenn sie es verständen. Trotz dieser Aussichtslosigkeit bei stetem Ringen mit des Lebens Not strebte er doch vorwärts und liess sich zu keinerlei Konzessionen an den Geschmack des Publikums verleiten. Vielleicht war er sich zu keiner anderen Zeit über die Grundbedingungen der Malerei so klar bewusst als gerade damals, da er in Rom arbeitete. Er schreibt in einem Briefe an seinen Bruder: „Ich fange jetzt an, mit grösserer Leichtigkeit zu arbeiten als früher, was mich auch mehr bei guter Laune erhält. Das Interesse, das man hier meinen Bildern zollt, lässt mich auf eine gute Aufnahme auch in der Schweiz hoffen; ich richte mein Hauptaugenmerk auf Deutschland, wohin ich die hauptsächlichsten schicken werde." In dieser Zeit (1885) entstand auch eines seiner schönsten Bilder, eine festlich heitere Harmonie in Blau die „Flora". Eine jungfräuliche Gestalt schreitet blütenstreuend über eine blumige Wiese. Zur Seite im Grünen spielen und vergnügen sich drei Kinder, weiter zurück sieht man auf einen Wasserspiegel. Sandreuter bemühte sich, wie er sich selbst darüber ausdrückt, mit Aufwand aller Mittel die möglichste „Kraft, Frische, Duftigkeit, Helle und Klarheit des Kolorits zu erreichen". Es ist denn auch ein Freilichtbild im besten Sinne des Wortes und zwar ohne impressionistische Tendenz.

Im April desselben Jahres kehrte er wieder nach Basel zurück. Die letzten Jahre, die er auf römischem Boden zugebracht, hatten seine Selbständigkeit gekräftigt und gefestigt. Er war sich seiner Eigenart und seiner Stellung im Kunstleben bewusst geworden. Auch in der Heimat schien das Eis der Gleichgültigkeit um ihn aufzutauen. Man brachte Sandreuters Schöpfungen mehr Anteilnahme und Interesse entgegen. Er begann mit seiner Kunst im



Hans Sandreuter. Charmey, Dorfplatz (Aquarell)

Basler Boden Wurzel zu fassen. Das ist auch in einer Reihe von Werken, die er nunmehr in Basel schuf, bemerkbar, so besonders in den „Landsknechten mit dem Botenwagen“ und in „Landsknechte im Winter“. Es ist, als wenn den Heimgekehrten aus den Basler Mauern ein Stück echter mittelalterlicher Lebensfreude angeweht hätte, etwas von dem alten Leben und Treiben, wie es sich zur Fastnacht entfaltet, wenn durch alle Gassen von früh bis spät „gerust“ und von einer Schenke zur anderen gezogen wird. Gleichzeitig entstand auch das in seinem landschaftlichen Teile so anmutige Bildchen „Der Spaziergang“, die erste Knospe der später zu solcher Blüte entwickelten Landschaftsmalerei. Auch an Aufträgen fehlte es nicht.



Hans Sandreuter. Fresko im Saale der „Schmiedezunft“ in Basel

Bereits 1885 hatte ein kunstsinniger Basler Kaufherr die kleinen Felder zwischen den Fenstern am Dachstocke seines Hauses zur Bemalung hergegeben. Sandreuter schmückte sie mit einem Zyklus von Darstellungen, die er in Rücksicht auf das Klima in Sgrafittomanier ausführte. Im darauffolgenden Jahre sollte er auch das altertümliche kleine Geschäftshaus eines Metzgermeisters, an einer Strasse der inneren Stadt gelegen, auf die gleiche Art und Weise zieren. Die alte Sitte der Bemalung von Hausfassaden hat sich wohl seit den Tagen Holbeins in Basel lebendig erhalten. Mitten in diesen Bestrebungen konnte es ihn in seinem Schaffenszuge auch nicht mehr aufhalten, wenn sich ihm noch zuweilen die Welt von aussen versperrte, wie es in Berlin 1886 geschah, da man seine Arbeiten von der Ausstellung zurückwies. Böcklin wusste ihn zu trösten. Er schreibt in dieser Sache:

Lieber Freund!

„Ihre Nachricht hat mich zwar nicht so sehr überrascht, wie Sie vielleicht glaubten; denn warum sollte in Berlin eine Jury unbefangener ein Kunstwerk beurteilen können als anderswo? Aber die Sache an sich bleibt doch immer sehr ärgerlich und trostlos.

Es ist nicht zu hoffen, dass die Beschränktheit nicht immer obenan sein und allem Ungewohnten feindlich entgegentreten werde. Lassen Sie sich aber dieses ewige Gesetz nicht mehr zu Herzen gehen als irgend ein anderes, z. B. dass das Wasser nur bergab läuft — auch in Berlin — und gehen Sie ruhig vorwärts, wie Sie bis jetzt gegangen sind. Dieser schönste Erfolg kann Ihnen nicht ausbleiben, dass Sie diejenigen für Ihre Kunst gewinnen werden, deren Beifall den grössten Wert hat.“

So der Meister, den dergleichen Fälle schon nicht mehr so stark berührten. Auch technisch wurde Sandreuters Malweise immer vollendeter. Von Böcklin angeregt, hat er sich schon frühe der Temperafarbe bedient und sich das Ausdrucksmittel geschaffen, das er brauchte, um seine Vorstellung zu realisieren. „Die Farbe schafft Raum, modelliert, macht Stimmung, sie komponiert, führt das Auge und verdeutlicht ihm die künstlerische Gliederung, sie reizt die Aufmerksamkeit und fesselt sie im Sinne des Künstlers, sobald er ihre Gesetze erkannt und zu den seinigen



Hans Sandreuter. Fresko im Saale der „Schmiedezunft“ in Basel

gemacht hat.“ Schon in Florenz brachte er es so weit, dass er das „Charakteristische eines Gegenstandes in Form und Farbe bei jeder Beleuchtung und Lichtstimmung zu treffen wusste“. Böcklin machte sich einmal ein besonderes Vergnügen daraus, im Beisein eines Dritten ein von Sandreuter auf Leinwand gemaltes Bild gegen das Licht zu halten, um zu zeigen, mit welcher Energie die Pinselstriche hingesetzt wären. „Es zeuge dies ebenso von einer sicheren Hand wie von einer überlegenen Beherrschung der Farbgebung.“

Seine dunkle Malerei streifte er wie ein altes Kleid ab und entpuppte sich immer mehr als der prächtige bunte Schmetterling, der munter seine Schwingen entfaltete und keck dem Lichte zuflog. Als Sandreuter sich in Basel dauernd niederliess, verstand er das Handwerk und war ein in allen Fächern seiner Kunst wohlerfahrener Meister. Nach und nach erhielt er von verschiedenen Seiten Aufträge. Mit seinem Selbstporträt in der Kunsthalle leitete er seine Tätigkeit als Porträtmaler ein. Man sieht Sandreuter auf den Beschauer blickend, im Hintergrund eine Landschaft



Hans Sandreuter. Die Markensammler

mit einem pflügenden Bauern. Weiter folgten die reizvollen Bildnisse der Kinder aus der Sarasinschen Familie in Basel. Aus dem Jahre 1884 stammt eine Studie „Kind mit Bilderbuch", die in anschaulich-lebendiger Weise das kindliche Wesen wiedergibt. Ganz köstlich ist auch das Doppelbildnis der Sarasinschen Kinder, ein frischer, gesunder Bub und ein Mädchen mit schwarzen, lebhaften Augen.

Sandreuter bemüht sich, vor allem die Erscheinung in ihren individuellen Zügen als malerischen Eindruck zu fassen. Er hält sich dabei fern von jeder Übertreibung im Ausdrucke, sowohl nach der Seite der Wiedergabe persönlicher Züge als nach Seite des Malerischen. Er schielt weder nach Lenbach noch nach den modernen Franzosen hinüber. Und gerade durch diese Einfachheit und Ruhe erhalten seine Bildnisse etwas natürlich Vornehmes, auch wenn sie nicht einmal so gut gemalt wären, als es der Fall ist. So erfreuen sie aber auch noch durch die Schönheit und Brillanz, den Glanz und die Glut der Farben. Ein vorzügliches Beispiel dafür bietet das Damenporträt von 1890. Ähnliches hat vielleicht nur Leibl gemalt, besonders hinsichtlich der Darstellung des Stofflichen, des weichen Schimmers der Haut, des Teints, der Haare und Gewandung. Die Hände allein wiegen mit ihren malerischen Qualitäten manches Bild auf. Dazu kommt noch eine ausserordentlich feine dekorative Wirkung, die von ihm ausstrahlt.

Im allgemeinen freut ihn aber das Porträt nicht, besonders das Abmalen durch vieles Modellsitzen steif gewordener Personen ist nicht seine Sache. Viel mehr liebt er es, die Natur und die Menschen zu belauschen, wie sie sich bei irgend einer Tätigkeit zeigen. Mit raschem Blick und sicherem Strich weiss er dann das Eigentümliche jeder Geste und Bewegung festzuhalten, manchmal sogar mit einer an Holbein gemahnenden Klarheit und Schärfe. Einen Beweis dafür bieten die Momentbilder der Truppenzusammenziehungen Schweizer Soldaten in den Jahren 1890—1893. Das sind lauter flüchtige, kluge Skizzen mit sicherer Hand aus dem mannigfaltigen militärischen Leben und Treiben herausgegriffen: Infanterie auf dem Marsche oder im Lager, schiessende Infanterie, der Train, das Geniekorps, Mörserbatterien, Batterien im Feuer, Pferde, Reiter, Soldaten, alles bunt durcheinander. Manches ist oft nur mit ganz leichten Strichen skizziert, und doch genug, um den Beschauer in der gewünschten Richtung anzuregen. Und wie charakteristisch ist das Individuelle mancher Erscheinungen angedeutet, ja manchmal sogar bis zum Porträt gesteigert! Vorzüglich beobachtet sind die Pferde, wenn sie abgesattelt und abgezäumt dastehen oder kolonnenweise an die Wagen gespannt hintereinander herziehen. Man merkt das Interesse des



Hans Sandreuter. Seealpsee im Kanton Appenzell

Malers an dem Tiere. Schon Böcklin hat ihn seinerzeit darauf hingewiesen. Sandreuter ergreift auch jede Gelegenheit, um seine Beobachtung und Kenntnis der Tierwelt zu bereichern. Es existieren zahlreiche Studien nach Bären, Elefanten, Vögeln etc. In manchen Darstellungen, wie z. B. dem Kavallerieoffizier mit dem Pferd, ist die Erscheinung über den Rahmen der Illustration hinausgewachsen und ins Typische, Porträthafte gesteigert. Seine zeichnerische Gestaltungskraft



Hans Sandreuter. Schweizer Kavallerieoffizier

und seine Erfindungsgabe zeigen sich auch in der Ausschmückung des Klosters St. Georgen zu Stein am Rhein. Im Anschluss an die Reste vorhandener alter Wandmalereien hat Sandreuter in Grisaillemanier einige Wandbilder geschaffen. Der Besitzer, Professor Vetter von Bern, wünschte darin die Geschichte des Klosters dargestellt zu sehen. Daher interessiert natürlich in erster Linie das Gegenständliche. Viel mehr tritt das rein zeichnerische Moment, der grosse Zug in der Linie und die Fähigkeit, durch die Linie die Form der Gegenstände festzuhalten, in den Sgrafittos an den Häusern einiger Basler Bürger hervor. Endlich im Jahre 1889 bot sich Gelegenheit, sein Talent für dekorative Malerei in freiester Weise zu betätigen.

Bisher konnte er bei derartigen Aufträgen nirgends von seinem Hauptelemente, der Farbe, Gebrauch machen. Aber jetzt bei der Ausschmückung des Saales der Schmiedezunft in Basel, der schon an und für sich durch das Getäfel und die farbig gehaltene Decke auf die Entfaltung koloristischer Wirkungen hinwies, zeigte sich Sandreuters Begabung von ihrer besten Seite. Er

füllte den Raum über dem Brustgetäfel mit Bildern aus, freien, luftigen Gebilden seiner Phantasie. Einmal an der einen Schmalseite des Saales über den Fenstern sieht man im Mittelpunkte der Darstellung Schmiedeknechte an der Arbeit, die Pferde eines Ritters zu beschlagen, weiter an der Längswand rechter Hand Bilder, die auf den Ackerbau und die Obstbaumzucht, überhaupt auf ländliche Tätigkeit und ländliches Leben hinweisen. Auf der zweiten Schmalwand, gegenüber der Darstellung der Schmiede, erblickt man eine herbstliche Landschaft, nackte Bübchen zünden ein Feuer an, das Pferd eines Reisigen grast auf der Weide und im Mittelpunkt gewahrt man St. Martin als schön geharnischten Reitersmann, wie er mit dem Bettler seinen Mantel teilt. Auf der grossen Wandfläche gegenüber der Türe findet man spielende Knaben, eine bunte Gesellschaft beim Mahle und zuletzt Frauen bei der Wäsche. Die Bilder, welche in zyklischen Darstellungen auf die Wohlfahrtseinrichtungen der Basler gemeinnützigen Gesellschaft Bezug nehmen, wurden von Sandreuter mittels Temperafarbe direkt auf die Mauer gemalt. Er hatte lediglich einige Skizzen und Zeichnungen zur Hand. Das Beste verdankt seine Entstehung wohl einer glücklichen Stunde, in der der Maler aus dem Schatze seiner Vorstellung heraus einfach improvisierte. In diesem Sinne erfüllte er ganz die Böcklinsche Forderung. Das Monumentale soll dekorativ sein, d. h. durch Farbe, Licht und Schatten räumlich, klar, deutlich, einfach und gross wirken und für seinen Platz gedacht sein. Alles ist hier der Fall. Die Malerei, mit leuchtenden Farben auf hellem Grunde ausgeführt, lässt den Raum noch lichter, weiter und luftiger erscheinen, verleiht ihm etwas festlich Heiteres, Repräsentatives.



Hans Sandreuter. Schilflandschaft bei Stein a. Rh.



Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Maggiafluss bei Bignasco



Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Blühender Birnbaum

Ein wesentliches Moment in Sandreuters Schaffen bildet das Streben nach inniger Verbindung von Figuren und Landschaft. Die Landschaft, in einem weiteren Sinne die ganze Natur, gibt ihm Anregungen, vermittelt Stimmungen, die mit seinem persönlichen Empfinden zusammenklingen und seine Vorstellung nach einer bestimmten Richtung hinleiten, bis sich schliesslich die Eindrücke zu einem Bilde verdichten. Es lässt sich nicht sagen, woher der erste Anstoss stammt, warum sich gerade diese oder jene Vorstellung entwickelt und im Künstler Gestalt annimmt. Es kommt manchen an wie ein plötzlicher Einfall. Von dem Landschaftsmaler Eduard Schleich wird erzählt, dass er beständig gewisse Landstriche im Oberbayerischen durchwanderte und auf diesen Spaziergängen unverwischbare Eindrücke einheimste, ohne je eine Studie im Freien zu malen, höchstens dass er hie und da eine ihn fesselnde Situation oder ein Detail in seinem Skizzenbuch notierte. Von Böcklin sagt man Ähnliches. Auch Sandreuter hat sozusagen manches Motiv auf der Strasse gefunden. Ein Freund schildert ihn dabei folgendermassen: Er hatte ein feines Auge für die Schönheit der Natur. Auf Spaziergängen kam man mit ihm nur langsam vorwärts, denn sein Auge schweifte beständig bewundernd umher. Dabei ist er aber von einem gesunden Gefühl für das Wirkliche und Reale so durchdrungen, dass man seinen Bildern, sie mögen irgend einen Stoff behandeln, immer ansieht, wo sie entstanden sind. Und gerade dieses Moment gibt ihnen einen eigenen Reiz und Geschmack, wie einer bodenständigen Frucht. Die ersten Werke sind natürlich zumeist auf italienischem Boden gewachsen. Es ist, als ob sich dort dem Auge das Räumliche in viel einfacheren, grösseren Zügen darbiete. Die Linien der Gegenstände zeichnen sich bestimmter und deutlicher, die farbigen Gegenstände treten kräftiger und stärker hervor. Es kann sein, dass Sandreuters Anschauung in Italien besonders unter Böcklins Einfluss immer einfacher und grösser wurde. Floerke erzählt, dass Sandreuter ihnen einmal ein Bild zeigte und dabei sagte: „Ich glaube, ich habe diesmal in Böcklins Sinne das Viele vermieden, was mir bisher stets das Grosse zerschnitt.“ Solange Sandreuter in Italien und in Böcklins Nähe sich aufhielt, bewegte er sich mit seiner Vorstellung auch in ähnlichen Kreisen. „Der verspottete Pan“, „Daphnis und Chloe“ sind dafür Zeugen. Doch findet man auch hier schon ganz spezielle Momente in seinen Bildern, in denen sich sein eigentümliches Farbempfinden ausspricht. Man gewahrt bald, wie er gewisse Motive, z. B. moosbewachsene Steine, feuchte, kühle Orte mit ihrer eigentümlichen Vegetation, Sümpfe, Grotten und Quellen etc. immer wieder bringt, da sie ihm Gelegenheit geben, ihren eigenartig farbigen Reiz in tiefen sammetartigen Tönen zu verherrlichen. Seine dämmerigen Grotten mit Bäumen, in denen der Abendwind sich wiegt, seine schilfumrauschten Quellen und bemoosten Felsen, seine blumigen Wiesen und Halden, alle diese Motive bieten seiner malerischen Anschauung reichlich Nahrung. Der sammetartige Schimmer, der Glanz und die Leuchtkraft der Töne werden immer intensiver, feuriger. Immer mehr zeigt sich auch in dieser Periode seine Vorliebe für ein strahlendes Blau, eine Farbe, die die Natur immer festlich und feiertäglich erscheinen lässt. Man findet es begreiflich, warum sie die Maler bevorzugen. Sandreuter hatte seine helle Freude daran, so dass er Blau in allen Nüancen anbrachte, wo er nur konnte, daher man mit gutem Recht von einem Sandreuterblau reden darf. Sicher hat er diese Vorliebe in Italien eingesogen und als ein Geschenk des südlichen

Himmels mit nach dem trüberen grauen Norden genommen. Der sonnige Glanz dieser Atmosphäre, der ganze Reichtum und die Lebensfülle an farbigen Erscheinungen, womit die dortige Natur den Menschen umgibt, dazu die Reste alter Herrlichkeiten, leuchtender Marmor, hochragende Tempel, Säulen, bunte Mosaiken, bemalte Vasen und Krüge, kurz die mannigfaltigsten malerischen Details und dazu immer die Möglichkeit, den Menschen in seinem natürlichen Zustande zu beobachten, machen eben Italien immer noch zu einem Eldorado der Maler. In keiner anderen Umgebung konnte man auch mit mehr Freiheit den nackten Menschen vorführen.

In dem Gemälde „Frauenschönheit“, das 1893 entstand und sich nunmehr im Basler Museum befindet, bekommt dieses Streben seinen deutlichsten Ausdruck. Sandreuter will hier den nackten Körper im Freien, von Licht und Luft umwoben, darstellen, aber nicht allein wegen des farbigen Reizes, des herrlichen Gegensatzes von sanft gerötetem Fleische, aufgeblühten Rosen und den tiefen grünen Tönen des Rasens und der Landschaft, sondern zugleich auch um des tektonischen Baues und Rhythmus des bewegten Körpers willen. Vielleicht hat er absichtlich deshalb die verschiedensten Gestalten zusammengestellt, um alle diese Momente entfalten zu können. Es klingt etwas herein, das an die Bestrebungen Hans von Marées' erinnert, nämlich den Menschen stets zum Mittelpunkt der Darstellung zu machen. Mit welcher Aufmerksamkeit sind z. B. die Stellung der Beine als Stützen und Träger des Körpers beobachtet, ebenso die Arme in ihren Funktionen. Überall merkt man die Absicht, neben der malerischen Erscheinung zugleich die plastische Schönheit der Form zu betonen. Daher die verschiedenartigen Stellungen, Wendungen, Biegungen, Drehungen, Gesten und Posen. Jedes Moment gibt einen anderen Eindruck, neue individuelle Merkmale, Reize und Schönheiten.

Dasselbe Problem beschäftigt ihn auch bei dem Gemälde „Malerei und Inspiration“. Man erinnert sich französischer Meister, die ja auch das Nackte in so virtuoser Weise behandeln und den Reizen eines schöngebildeten Körpers ziemlich nahe kommen. Das Bild ist ganz auf malerische Wirkung hin konzipiert und auf eine Harmonie von stark farbigen Gegensätzen angelegt. Noch mehr ist das der Fall bei einem anderen „Il Decamerone“, wo er mit den stärksten Kontrasten, Weiss und Zinnober, arbeitet und dadurch eine festlich heitere, feurige Wirkung erzielt.

Immer erzeugen so volle Wirkungen ausgesprochene Stimmungen. Unter diesem Begriff versteht man jetzt allerdings etwas ganz Besonderes. Man denkt sich darunter etwas Verschwommenes, Unklares und Sentimentales, geradeso wie jetzt ganz zarte gebrochene Farben, Süss-Rosa, abgestandenes Rot, melancholisches Violett, tristes Blau und Grau usw. beliebt sind, der reinste Altweibergeschmack! Da findet man natürlich einen, der, mit gesunder Farbenfreudigkeit begabt, seine leuchtenden kräftigen Töne wie ein Fanfarenbläser hinausschmettert, gleich allzukräftig, bunt und dekorativ. Und doch wie zahm erscheinen die modernen gegen die mittelalterlichen Meister!

Sandreuter, ein guter Maler, griff natürlich mit Vorliebe Stoffe auf, bei denen er seiner Lust und Freude am Schönen freien Lauf lassen konnte. Aus diesem Grunde bearbeitete er wohl auch das Motiv „An der Himmelspforte“. Mit dem Himmel verknüpft sich augenblicklich die Vorstellung

von einer paradiesischen Gegend, einem Garten Eden, abgeschlossen von der übrigen Welt. Wie er diese Vorstellung realisierte, ist bezeichnend für sein richtiges künstlerisches Gefühl. Er schuf lauter sichtbare Gegensätze, ein Draussen und Drinnen, eine einfache Landschaft und einen herrlichen Garten mit glatten Wegen aus schimmerndem Marmor, eine verlockende Aussicht mit einem Tempelchen in der Ferne, dazu noch Alte, Arme, Dürftige, Demütige und Betrübte, und junge schöne Menschen, festlich gekleidet, gehoben von innerem Glück und Freude.



Hans Sandreuter. Bei Lavorgo

Noch besser gelang ein Bild, das fast gleichzeitig mit diesem (1895) entstand. Hier war er noch mehr in seinem Elemente, da er seine künstlerischen Absichten noch deutlicher ausdrücken konnte. Denn um lauter malerisch anschauliche Gegensätze handelt es sich bei der Darstellung des „Jungbrunnens“. Das sprudelnde Wasser, das Bassin, die schimmernde Marmorwand, die dunkle Bronzemaske, farbige Tücher und nackte Leiber die Menge, dazu als Hintergrund noch eine prächtige Aussicht, ein Stück Landschaft. Ungemein lebendig ist die Gruppierung der Figuren, mit lebhaft bewegten Gestalten und solchen von ruhiger statuarischer Haltung. Lauter Kontraste in Stellung, Bewegung, Gesten und Mienen. Alle Altersstufen sind vertreten, jede durch eine typische Figur: Greise und Greisinnen, Männer in der Vollkraft der Jahre, Jünglinge, Frauen in ihrer aufblühenden und reifen Schönheit. Und welches Lebensgefühl durchströmt die einzelnen Gestalten! Betrachten wir den Mann, der auf einem Tuche ausgestreckt sich auf dem Rasen aufstützt und mit den Füssen im Wasser plätschert, eine Stellung, die das wohlige Behagen beim Baden trefflich ausdrückt. Das Muskelspiel des schöngebildeten Rückens und die Anstrengung des Aufstützens der beiden Arme, der eine fester am Körper, der andere ausgreifend, als Gegenstütze für die ausladende schwebende Stellung des erhobenen Beines, wie richtig und überzeugend ist dies alles

gegeben! Trefflich gebildet ist auch der fette Alte, der etwas zag und fröstelnd sich dem Brünnchen naht. Auch der Körper des Greises, der begierig mit seiner Schale den Strom des wunderwirkenden Wassers auffängt, ist ganz individuell charakterisiert, nicht minder köstlich die Handbewegungen des Mannes, der unter dem Strahle steht. Die liegende Figur des bärtigen Mannes in ihrer kühnen und doch so klar und deutlich gegebenen Überschneidung erfüllt aber auch noch einen anderen Zweck. Sie führt das Auge in das Bild hinein, es wird in die Tiefe geleitet, über das Nächste hinaus in die Weite. Auch die von der Seite herzukommenden und von hinten nach vorne schreitenden Figuren regen unsere Vorstellung in dieser Richtung an. Sie stehen alle frei im Raume, ringsum spielt Luft. Die Fläche des Bildes ist vollkommen überwunden, der ganze Raum belebt, nach allen Dimensionen erweitert, so dass er sich in der Vorstellung ins Ungemessene fortsetzt. Die ganze Szene spielt sich ab wie ein Vorgang aus der Wirklichkeit. Diese Empfindung ist eine natürliche Folge des Eindruckes, den man von dem Bilde empfängt. Dass Sandreuter ein solches Werk überhaupt schaffen konnte, bedingte eine absolute Klarheit und Bewusstheit in der Anwendung seiner Ausdrucksmittel. Es enthält sozusagen die Quintessenz all seiner früheren Figurenbilder und präsentiert in jeder Hinsicht einen Höhepunkt.

Und dazu verhalf ihm nur seine frische, gesunde Entwicklungsfähigkeit. Er wollte bei jedem Wurfe immer etwas anderes und versuchte sich stets auf neuen malerischen Wegen. Dabei drängte es ihn aus der Enge des Figurenbildes immer mehr und mehr auf die freien Gefilde der Landschaft. Und damit wird auch seine Kunst bodenständiger. Zunächst ist es die Landschaft des Jura, die ihn anzieht, der Jura mit seinen felsigen Hochplauteaus, seinen schattigen Wäldern und einsamen Waldblössen, blumigen Wiesen und rauschenden Bächlein. Auch die Formation des Jura mag ihn zuerst angeregt haben. Ein Liebhaber von Fels und zerklüftetem Gestein ist er ohnehin, er weiss das zu benutzen. Felsen, Bäume, weite Luft, das gibt immer Kontraste, schlagende Wirkungen. Dazu noch allerlei Strauchwerk zwischen dem Gestein, magere Weiden etc. Ganz von selbst kommt er auf die Idee, wie prächtig sich hierin Gäule ausnehmen müssten, allerhand braune, schwarze, gefleckte, dazu noch Soldaten in blinkendem Helm, funkelndem Harnisch mit wehenden Federbüschen und spitzen Lanzen! So ungefähr entstand die „Römische Hochwacht“, die im Museum zu Basel unweit des „Jungbrunnens“ und der „Frauenschönheit“ hängt.



Hans Sandreuter. Rheinufer mit Barke



Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Griechische Idylle



Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Römische Hochwacht

Die Entwicklung dieser Richtung, sein Eingehen auf die nächste Umgebung weist in den ersten Anfängen auf das Jahr 1882 zurück. Charakteristisch dafür ist eine ungemein schöne Landschaft im Besitze des Herrn Wilhelm Christ-Iselin in Basel. Sie gibt einen Ausblick ins Grüne. Zwischen Birken und Buchen hindurch sieht man auf blumige Wiesen in eine duftige Ferne. Die tauige Kühle eines schönen Sommermorgens weht uns entgegen. Erst viel später, nach einem Jahrzehnt, scheint er daran wieder anzuknüpfen, und die Landschaft nimmt in seinem Schaffen von jetzt an einen breiten Raum ein. Die italienische Natur, in der das Detail mehr verschwindet, führte ihn zu einer grosszügigen Auffassung des Räumlichen. Die deutsche Landschaft brachte ihm wieder eine neue Anschauung, eine grössere Liebe für die Behandlung des Details, besonders im Vordergrunde. Das Ganze erscheint voller und reicher, die Fernen lieblicher und reizender, es offenbart sich in ihnen ein frischer, liebevoller Natursinn. Ein treffliches Beispiel dafür bietet gleich die Sommerlandschaft mit den badenden Frauen. Das Bild ist besonders wirksam durch eine klug berechnete Verteilung und Führung des Lichtes auf dem Hügel und Wasserspiegel und der beschatteten Waldlichtung. Das Bild mutet uns an wie ein überaus schöner Sommertag, der zum Bade und zum Verweilen im Freien förmlich einladet. Ganz prächtig durchgearbeitet ist hier auch der Vordergrund mit Gruppen von Wasserpflanzen, wie sie in solcher Entfaltung nur im Basler Gebiet vorkommen. Ein anderes beliebtes Motiv sind ausserdem versumpfte Bäche mit knorrigen Weidenstämmen und Schilf oder Obstbäume mit weissen Blüten.



Hans Sandreuter. Badeplatz mit gelber Pappel

Solche Eindrücke hält er in geradezu virtuoser Weise fest. Die vorjährige Ausstellung im Glaspalaste brachte davon mehreres. Gerade diese Bilder erregten bei den Kollegen allgemeines



Hans Sandreuter. Partnunerhütten (Aquarell)

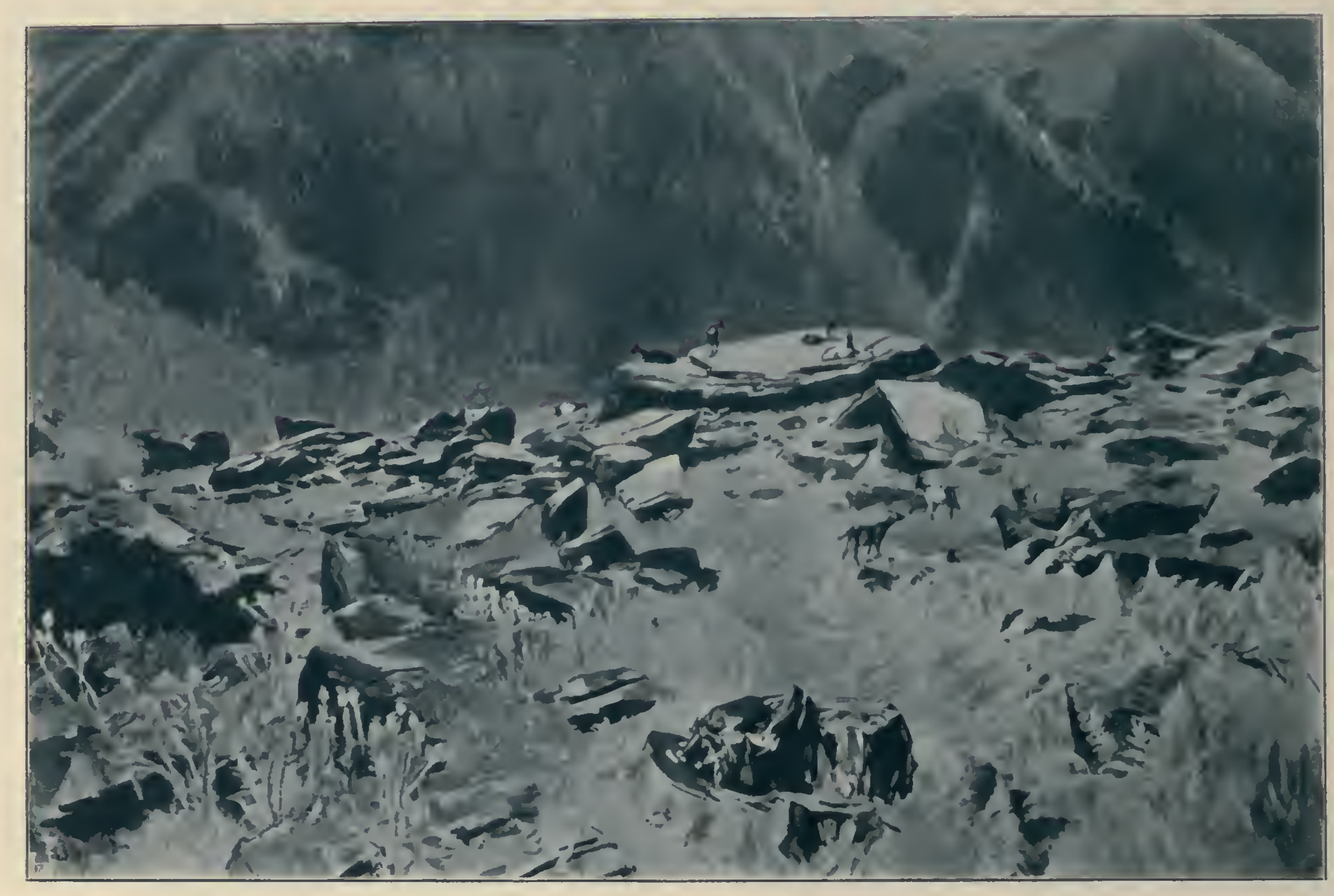
Aufsehen, wohl auch deshalb, weil man zugleich vor einem technischen Rätsel stand. Man war sich klar, dass man mittels Ölfarbe diese Reize kaum erreichen konnte. Das Materielle, Schwere dieser Substanz stand hindernd im Wege. Bei Sandreuters Bildern fühlte man förmlich Luft und Licht, selbst die blaugestreiften Schatten schienen unter den Bäumen hin und her zu huschen. Das Nahe und Ferne kam mit einer vollkommenen Klarheit und Deutlichkeit zum Ausdruck. Man glaubte, das Wehen des Frühlings, die Luft eines Maientages zu verspüren. Dass Sandreuter solche Effekte erreichen konnte, lag nicht zum wenigsten in der Eigenart und Natur seiner Ausdrucksmittel, der Temperafarbe. Die erste Anregung hiezu hatte er von Böcklin. Nun bildete er das Verfahren nach seinem Bedürfnis weiter aus. Er wusste gerade für seinen Zweck, farbige Augenblicksstimmungen der Natur festzuhalten, ein Mittel zur Hand zu haben, das ihm unbedingte Freiheit gewährte, ähnlich wie das Aquarell. Auf seinen Studienausflügen hat er sich Tempera, meist im nächstbesten Orte, wo Eier zu haben waren, selbst zubereitet. Bei der Arbeit kam ihm vor allem sein rascher Blick, seine leichte Hand, seine Treffsicherheit im Zeichnen und Festhalten eines Tones zu gute. Auf diese Weise kann ein Bild, wie die „Frühlingsstimmung bei Muttenz" in so kurzer Zeit entstanden sein, als es überhaupt möglich ist, eine Malfläche von diesem Umfange mit Farben zu bedecken. Diese Eigenschaften, seine ausserordentliche Geschicklichkeit, sein flinkes skizzenartiges Arbeiten und seine virtuose Technik werden von solchen, die glauben, zum künstlerischen Schaffen gehöre vor allem das Denken eines Cornelius und Kaulbach, nicht hoch angeschlagen. Sie sehen nicht, dass dies zugleich mit seinem eigensten Wesen und seiner besonderen Art des Schaffens zusammenhängt. In erster Linie erfasste Sandreuter allerdings das Malerische; sein Auge war sozusagen für farbige Momentaufnahmen in der Natur eingestellt; aber wie er diese abschätzte, sein erworbenes Gut, seine Mittel dabei erwog, inwiefern er dem Ausdruck der Natur mit den beschränkten Mitteln der Palette etwa beikommen sollte, schon darin erkennen wir den bewusst arbeitenden, denkenden Künstler. Besonders in seinen letzten Bildern, in denen er das Resumé seiner gesamten Erfahrung zog und das Gegenständliche viel weniger in Betracht kam, dachte er immer konsequenter und folgerichtiger. Und in dieser Sachlichkeit, in der sich alles nur auf den Ausdruck, auf die Realität bezieht, darin zeigt sich eben der Meister.

Sandreuter hat eigentlich bei uns erst wieder die Aquarellmalerei zu Ehren gebracht. Das Aquarell ist nichts anderes als eine Art Improvisation. Je mehr es diesen Charakter zur Schau trägt, desto künstlerisch wirksamer, packender der Eindruck. Aquarelle, die aussehen wie



Hans Sandreuter. Der Blausee bei der Frutt

Ölbilder, sind keine Aquarelle. Denn darin liegt gerade der Unterschied, dass es eine Augenblicksstimmung, einen momentanen Reiz festhält und das Ölbild einen abgeklärten Eindruck. Sandreuter bewegt sich auch auf diesem Gebiete mit einer Sicherheit, wie man sie vielleicht nur bei den Japanern findet, die, durch eine ausgezeichnete Tradition und Erfahrung geleitet, genau wissen, was sie mit ihren Mitteln erreichen können. Sandreuter bietet in dieser Hinsicht ebenso Verblüffendes. Besonders seine Studien aus den Bergen zeigen uns die farbigen Reize dieser Natur mit einer Treue, die nicht zu schildern ist. Sie erwecken sofort eine deutliche Vorstellung von



Hans Sandreuter. Ziegenweide im Bavonatal

einmal Gesehenem oder flüchtig Wahrgenommenem. Der Kontakt, die feinen Beziehungen zwischen Bild und Natur sind sofort hergestellt. Diese mächtige Anregung der Vorstellung ist auch ein besonderer Vorzug des Aquarells. Man kann vielleicht im allgemeinen sagen, je weniger die gemeine Deutlichkeit der Dinge hervortritt, desto stärker die Anregung. Allerdings müsste eben dann dieses Wenige mit solcher Vollendung dargestellt sein wie bei Sandreuter. Wie er z. B. den Vordergrund durch einen festen Punkt, ein paar Felsen, Pflanzen etc. angibt und dann den Blick mit wenigen Zügen rasch in das Bild hineinführt, das Terrain, die Luft räumlich, perspektivisch übersichtlich behandelt, das verlangt schon eine vollkommene Meisterschaft.

Wenn Sandreuter im Gebirge arbeitete, muss man sich ihn vorstellen wie er auf einem niederen Feldstuhl sitzt, ein Klappbrett vor sich, die Stützen zwischen ein paar Steine gezwängt



Hans Sandreuter pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Römische Landschaft (Tivoli)



Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Abend

und mit sicherem Blick und grossen Zügen das Gesehene aufs Papier oder die Leinwand bringt oder wie man in Schweizer Malerkreisen sagt, die Landschaft herunterbürstet. Von seiner Art zu malen gibt der Badeplatz mit gelber Pappel bei Stein am Rhein einen Begriff. Man sieht, wie er alles in breiten Flächen anlegte und jedem Ding im Bilde sogleich den rechten Platz anwies, so dass er von Anfang an die Gesamtwirkung erreichte, auf die es abgesehen war.



Hans Sandreuter. Il Decamerone

Diese Frische und Ursprünglichkeit der Skizze bewahrte er auch in allen weiteren Etappen. Das sogenannte Fertigmachen auf der Staffelei konnte für ihn nicht in Betracht kommen, da er seine Landschaften direkt nach der Natur malte. Es handelte sich also von vornherein nur um ein Klären, Deutlichermachen des Eindruckes. Wie sich dieser Prozess vollzog, erkennt man am besten durch einen Vergleich der Bilder des Badeplatzes und des „Blausees bei der Fruttalp" oder der „Ziegenweide im Bavonatal" im Kanton Tessin. Er bewahrt sich unter allen Umständen die Frische und Klarheit des Blickes, und der weitere Arbeitsprozess vollzieht sich wie

eine Art Gleichung zwischen den gewonnenen Eindrücken und dem bereits Gestalteten. Er denkt immer nur zur Sache: was ist wesentlich, wodurch steigere ich die Wirkung des Ganzen, was tu' ich hinweg, was tu' ich noch dazu? Ist die Folgerung richtig, stimmt die Rechnung, so erzielt er jenen überraschenden Effekt, der uns an die unmittelbare Nähe der Natur gemahnt. Wir erhalten immer einen vollen Eindruck, das Faszinierende, Packende des ersten Moments. Dabei gibt er immer Motive, das Typische dieser Natur, so z. B. im „Blausee bei der Frutt", in der „Ziegenweide im Bavonatal" (im Besitze der Frau Sandreuter in Riehen) mit vorzüglich gemalter Luft und der blauen dunstigen Ferne, die sich wie ein Schleier um alle Gegenstände legt. Merkwürdig an diesem Bilde ist gerade die luftige Weite, das Räumliche. Obwohl eigentlich gar keine Ferne zu sehen ist, empfindet man sie doch. Wer einmal an einem schönen Tage auf einer einsamen Bergwiese lag und in den blaulichen Dunst und Blust gesehen hat, der in diesen Regionen den Raum erfüllt, kennt die Stimmung.

In dem regnerischen Sommer 1896 hielt sich Sandreuter hauptsächlich im Kanton Tessin auf, an der Maggia, im Bavonatal, bei Bignasco und Locarno. Diesem Aufenthalte verdanken wir eine Reihe landschaftlicher Studien und Bilder von ausserordentlichem malerischem Reize und gediegener Durchbildung. Das Terrain bot ihm alle Motive, die er mit Vorliebe behandelte: Felsen, Wasser und Baumgruppen. Und wie eingehend hat er alles beobachtet, die wild einherbrausende, schäumende Maggia, ihr felsiges Bett, die steil abfallenden Ufer, die Schluchten und Täler, die Steinwüste und die Kastanienwälder des Tessin! Auf mehreren Bildern verspürt man an dem trüben grauen Himmel, an dem feuchten Boden und dem Laub der Bäume die Nässe und den Frost regnerischer Tage.

Nachdem er zuerst den Jura und die Täler der Birs mit der unmittelbaren Umgebung von Basel, dann die Alpen, Unterwalden, Appenzell, Wallis und Gruyères, dann die Landschaft des Kantons Tessin sozusagen abgeweidet hatte, kehrt er wieder zu seiner näheren Umgebung, Stein am Rhein und dem Schwarzwald, zurück und entdeckt dort Schönheiten, die vor ihm noch kein Auge gesehen und keine Hand festgehalten hat. Von besonderem Reiz ist eine Schilflandschaft in orangegelber und rötlicher Färbung bei abendlich violetter Luft.

Man kann sagen, mit diesem Abschnitte, in dem ihm der Sinn für die Eigentümlichkeiten der heimatlichen Landschaft erst recht aufging, beginnt eine neue Epoche, die letzte im Leben des Künstlers. Zugleich entfaltete sich eine der schönsten Blüten seines Talentes, sein dekorativer Sinn, den er besonders bei der Ausschmückung seines eigenen Hauses und bald hernach in der Ausgestaltung der eidgenössischen Bauten und Paläste in Zürich und Bern aufs prächtigste entwickelte.

Fast noch im Weichbilde Basels liegt das Dörfchen Riehen, das sich Sandreuter zu seinem Aufenthalte erwählt hatte. Da, wo sich der Weg zu den Höhen hinaufzieht, die einen reizvollen Ausblick auf das sich öffnende Rheintal und die dunklen Bergrücken des Schwarzwalds gewähren, liegt die „Mohrhalde" und inmitten eines blühenden Gartens das Haus Sandreuters. In seiner Bauart entspricht es im allgemeinen einem Schweizer Landhaus, doch hebt es sich durch sein schmuckes Äussere sogleich von seiner Umgebung ab.

An der Südseite des Hauses zieht sich eine offene Loggia hin. An dieser ist das Wappenschild der Sandreuter angebracht, ein Ritter zu Pferde. Die Familienchronik erzählt, dass die Vorfahren des Künstlers schon um das Jahr 1300 in einem Dorfe bei Nürnberg, namens Sandreuth, erwähnt werden. Seit 1645 sind sie in der Aeschenvorstadt bei Basel ansässig. Noch vor einigen Jahren soll das Haus gestanden haben, wo dieses Wappen zu sehen war.



Hans Sandreuter. Arnold Böcklin (Studie zur Medaille)

Am Ausbau dieser Loggia hing Sandreuter mit besonderer Liebe. Er gedachte die Wände im Innern mit Fresken zu schmücken. An der Aussenseite leuchten eine Reihe von Mosaiken, ungemein dekorativ wirkende Friese aus bunten Ton- und Glasscherben zusammengesetzt, die er selbst bei seinen Bekannten und Freunden in Basel gesammelt hatte. Er liebte die Farbe, darum pflegte er auch hier die nüchternen tektonischen Formen mit einem prächtigen Kleide zu verbrämen, so z. B. bemalte er das breite Kranzgesims unter dem Dache mit einem stilisierten Pflanzenmotiv, Kastanienblättern u. a. m. Noch stärker kommt dieses Bestreben zum Ausdruck in den Innenräumen. Überall herrscht hier die Polychromie vor. Man möchte sagen, jeder Raum sei auf einen farbigen Grundton abgestimmt, wobei natürlich ein lichtes und doch tiefes Blau am meisten vorschlägt. Die Möbel sind ganz im Sinne der modernen angewandten Kunst in den Raum eingebaut, meist in warmem, braun gebeiztem Tone gehalten und durch Flachschnitzerei verziert. Die Motive dazu sind dem Pflanzen- und Tierreich entnommen. Eidechsen schlüpfen durch rankendes Gewächs, Kapuziner, Winden, Klee, Löwenzahn, Sonnenblumen, Schilf und Mooskolben, dazwischen wieder Hirschkäfer, Heuschrecken, Spinnen, Schmetterlinge, Schnecken, Hechte, Karpfen und Krebse. Eine Ruhebank mit Sandreuters Wappenschild zeigt ein Gewinde mit Rosen, dazu den Spruch: „per aspera ad astra!“



Hans Sandreuter. Böcklinmedaille

Diese Tätigkeit Sandreuters ist für uns auch noch in einer anderen Hinsicht interessant, sie gab nämlich Veranlassung zur Ent-

stehung primitiver Holzschnitte. Als Kästen und Truhen mit allerhand Bildwerk verziert waren, gefielen ihm diese scharfumrissenen Gestalten und Formen so wohl, dass er die Ornamente, so wie er sie in Holz geschnitzt vor sich sah, auch gerne auf dem Papier gehabt hätte. Da er aber vorher keine eigene Zeichnung davon anfertigte, sondern sie gleich auf das Holz aufriss, kam er auf den Einfall, auf die eben von der Holzbeize noch feuchten Schnitzereien Papier zu legen und mittels einer Walze abzudrucken. Dieses Experiment gelang vortrefflich und führte ihn zum Holzschnitt selbst, das heisst zum einfachen Typenholzschnitt ohne Anwendung modellierender Gegensätze von Licht und Schatten. Der Gedanke, auf diese Weise billige Kunstblätter fürs Haus herzustellen, beschäftigte ihn bis zuletzt.



Hans Sandreuter.
Fragment aus dem Karton zu einem Glasgemälde im Bundespalaste zu Bern

In seinem Hause wie auf der Münchener Jahresausstellung 1903 konnte man ausserdem auch noch Teppiche sehen, für die er Entwürfe gezeichnet hatte. Seine Gattin, die ständige Begleiterin auf seinen Studienausflügen, erzählte, wie leicht es Sandreuter wurde, für jede Art Handarbeit sofort ein passendes Motiv zu erfinden oder der unmittelbaren Umgebung zu entnehmen. So hat er z. B. die Zeichnung eines Schmetterlings so umzukomponieren gewusst, dass sogleich ein reizvolles Motiv für eine Stickerei entstand. Das ist nur ein kleines Beispiel. Sein Haus in Riehen ist reich an allen nur möglichen Motiven. Wie köstlich sind z. B. die einzelnen Deckenbemalungen oder Wandfriese, der Kamin, der Ofen mit dem selbstmodellierten Eulenmotiv! Es ist nicht abzusehen, was Sandreuter mit seinem klugen, raschen Sinn und seiner geschickten Hand hätte auf dem Gebiete der angewandten Künste alles noch leisten können, wie viel Anregungen durch ihn allen möglichen Zweigen noch geworden wären. Sandreuter hat sich ferner auf dem Gebiete der Graphik umgetan und sich zeitweise mit Radierung und Algraphie beschäftigt. Wir haben keines dieser Blätter zu sehen bekommen, dagegen einige seiner scherzhaften Einfälle, die in derben Federstrichen eine ergötzliche Situation aus irgend einem Erlebnis festhielten.

Eine grössere Bedeutung kommt seinen Plakaten zu, in denen er das Wesen der Affichenkunst vollständig erfasste und mit dekorativen, wirkungsvollen Mitteln weithin sichtbare, deutliche Gegenstandsbilder schuf. Einmal in dem bäumenden Kentauren auf blauweissem Grunde für die Böcklin-Ausstellung in Basel; das zweitemal für die fünfte Schweizerisch-Nationale Ausstellung der schönen Künste in Basel und das drittemal für die Volksbibliotheken der Stadt Basel mit den aufgeschlagenen Büchern und den drei Blondköpfen der Basler Buben.



Hans Sandreuter pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühlingsstimmung bei Muttenz

Hans Sandreuter pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sommerlandschaft

Der dekorative Sinn und seine Freude am Ornamentalen äusserte sich auch häufig in den selbstgeschnitzten Rahmen zu seinen Bildern, oder wenn er, wie man bei den Umrahmungen zu den Aquarells sehen konnte, Blätter einfach mit Farbe bestrich und auf dem weissgestrichenen Rahmen abklatschte oder auch mit spielender Hand Früchte und Blumen als Ziermotive verwendete.

In seinen Mussestunden liebte er es, sein Talent auch in plastischen Arbeiten zu versuchen. Es existieren kleine Reliefs, die einen ganz antiken Eindruck machen. Öffentlich trat er aber mit keiner dieser Arbeiten hervor. Nur einmal, als an ihn die Aufforderung erging, zu Böcklins 70. Geburtstag, der in der Heimat wie überhaupt in deutschen Landen mit feierlichem Gepränge begangen wurde, eine Medaille zu modellieren. Die Vorderseite zeigt Böcklins charakteristisches Bildnis und die Rückseite eine ins Plastische übersetzte Nachbildung des bekannten Gemäldes Malerei und Poesie. Diese Arbeit Sandreuters ist besser geraten als manche andere von fachmännischer Seite ausgeführte. Für das Bildnis machte er auch eingehende Studien nach der Natur und verbrachte zu diesem Zwecke während des Sommers 1897 einige Zeit bei Böcklin in Florenz.



Hans Sandreuter.
Fragment aus dem Karton zu einem Glasgemälde im Bundespalaste zu Bern

Dieses sein ausgezeichnetes dekoratives Talent, auf den verschiedensten Gebieten betätigt, mussten ihm zugleich auch all die künstlerische Erfahrung und die Mittel an die Hand geben, noch grössere monumentale Arbeiten auszuführen. Der Erfolg war sozusagen schon gewährleistet durch die Vorarbeiten, die Anfertigung von Sgraffitos an mehreren Häusern, die Ausmalung des Saales der Schmiedezunft und die Bemalung der Fassade der Bärenzunft in Basel, die Ausschmückung des ehemaligen äbtlichen Speisezimmers im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.; schliesslich noch durch die Dekorationen in seinem eigenen Hause. Wie sehr Böcklin Sandreuters Talent auf diesem Gebiete zu schätzen wusste, geht daraus hervor, dass, als er einst in Unterhandlungen wegen der Ausmalung eines deutschen Museums stand, er sich Sandreuters Mithilfe sofort sicherte. Das Projekt kam aber wie so manches andere leider nicht zur Ausführung. Ähnlich erging es Sandreuter auch in Basel. Es war beabsichtigt, den oberen Teil des Treppenhauses im Museum gleichfalls mit Fresken auszuschmücken. Der untere Teil des Treppenhauses enthält bekanntlich die drei unvergleichlich schönen Fresken „Magna Parens“, „Flora“ und „Apollo“ von Böcklin. Die Geldmittel waren zum grössten Teil gesichert, die Behörden verständigt, auf Wunsch des Komitees sollte Christ-Iselin, ein Freund Sandreuters, der zugleich auch mit Böcklin persönlich

bekannt war, dessen Ansicht über die Befähigung Sandreuters zu einer solchen Arbeit einholen. Böcklin schrieb darauf an Christ-Iselin: „Es drängt mich, meine Freude auszusprechen, dass Sandreuter diesen oberen Teil der Museums-Treppe malen soll. Sandreuter mit seinen vielen Erfahrungen wird jedenfalls etwas recht Gutes zu leisten im stande sein, besonders da ihm alle Freiheit gelassen wird. Sie schreiben aber von einer Weiterführung des Angefangenen. Mir scheint, dass da jede Fortsetzung der Idee dürfte fallen gelassen werden, besonders da die naturhistorische Sammlung nicht mehr im Gebäude sich befindet. Das wäre der schwerste Hemmschuh, da noch eine Verbindung der Idee finden und zugleich künstlerisch gestalten zu müssen. Sandreuter wird sich schon anders helfen können. Er soll nur malen, was ihn ganz besonders freut, dann wird etwas Erfreuliches daraus. Wie schön, dass sich eine solche Gelegenheit für Sandreuter bietet, hier einmal so recht loszugehen! Nicht jedem wird dieses Glück. In Basel scheint die Luft viel besser geworden zu sein — endlich!" Der Brief Böcklins trägt das Datum „S. Domenico, Firenze 14. V. 95". Die Arbeit, die dabei in Frage stand, kam leider nicht zur Ausführung, dagegen mehrere andere, die infolge von Konkurrenzausschreiben der eidgenössischen Kunstkommission, aus denen Sandreuter als Sieger hervorging, entstanden. Zuerst handelte es sich um die Entwürfe zu Glasgemälden für den neuen Bundespalast zu Bern. Sandreuter lieferte zu diesem Fenster, das etwa eine Fläche von 40 qm bedeckte, den Karton und dem Glasmaler Hosch in Lausanne, der die Arbeit ausführte, eine farbige Visierung in natürlicher Grösse. Leider konnte er das Ganze nicht mehr vollendet sehen und er konnte auch nur zu einem der vier Fenster die Zeichnung anfertigen. In dieser verherrlichte er die Landwirtschaft, eine Komposition von einfach grosszügigem Charakter; ein hochbeladener Erntewagen mit einem Gespann Ochsen, Garbenbinder, ein Zug Schnitter, Schnitterinnen und Kinder.



Hans Sandreuter. Kauerndes Weib (Dekorativer Holzschnitt aus der Serie primitiver Farbendrucke)

Für die Fassade des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich sollte Sandreuter sieben Kartons mit Darstellungen aus der Schweizer Geschichte entwerfen. Die Ausführung war in Mosaik geplant. Von den sieben Entwürfen sind leider nur drei vollendet. Der erste behandelt die

Gründung der Stadt Bern, der zweite Tells Gefangennahme, der dritte Manesse und Hadlaub. Der letztere Karton war zusammen mit dem übrigen Nachlass auf der vorjährigen Münchener Ausstellung. Dabei fiel es vor allem auf, wie geschickt Sandreuter es verstanden hat, seine hochentwickelten künstlerischen Ausdrucksmittel der beabsichtigten Ausführung in Mosaik anzupassen. Gerade in dieser zweck- und zielbewussten Sachlichkeit lag die sichere Gewähr für eine künstlerische Wirkung. Die Zeichnung vereinfachte die Erscheinungen bis auf die wesentlichsten Punkte. Allerdings war durch geschickt angebrachte Überschneidungen der Eindruck des Körperlichen und Räumlichen bis



Hans Sandreuter. Tells Gefangennahme (Karton zu einem Mosaikgemälde für das Schweizerische Landesmuseum in Zürich)

zur Möglichkeit gesteigert. Konnte man hierin schon einen bedeutenden Fortschritt gegen das übliche Schema der Kartonzeichner erblicken, die gewöhnlich alle Sorgfalt auf das Inhaltliche und Gegenständliche konzentrieren, so war dies noch mehr der Fall hinsichtlich der Farbgebung, indem an Stelle der üblichen Kolorierung bewusst auf dekorative Wirkung stark farbiger Gegensätze hingearbeitet wurde. Aber vielleicht war gerade dieses Betonen rein künstlerischer Gesichtspunkte der Anlass, dass Sandreuter in seinen Absichten missverstanden wurde. Der Architekt des Landesmuseums beantragte, die Ausführung dieses Entwurfes nicht zu genehmigen. Nachdem dieses Orakel gesprochen, konnte man über die Stimme des Volkes auch nicht mehr im Zweifel sein. Das Schweizerische Landesmuseum ist nun eben um einen hervorragenden künstlerischen Schmuck ärmer. Die hier beigegebene Abbildung des zweiten Kartons, Tells Gefangennahme, gibt einen ungefähren Begriff von dem, was Sandreuter wollte: eine grosszügige monumental-dekorative Wirkung.

Frei von allen Zugeständnissen an den schwächlichen Geschmack und Sinn, der gerade heute die sich patriotisch geberdende Kunst so sehr in Misskredit brachte, hat Sandreuter auf alle kleinlichen Effekte und Mittel verzichtet, um desto energischer seinen männlich ernsten Charakter hervor-

zukehren. Man fühlt, in diesen Darstellungen pulsiert echte Liebe zur Heimat und tiefes Verständnis für das Schweizer Land und Volk.

Jede dieser Figuren ist ein echter Typ eines freien kräftigen Volkes mit angestammter Eigenart. Wie frische Luft auf Bergeshöhen weht es uns an, in farbenreichen Bildern schauen wir die Erlebnisse eines urgesunden kräftigen Geschlechts, dem aber bereits der Sinn für feinere Kultur und Gesittung aufgegangen war.

Die letzten Jahre Sandreuters, in denen er sich neben diesen grossen Aufträgen hauptsächlich mit Landschaftsmalerei beschäftigte, wurden vielfach durch Leiden getrübt. Aber trotzdem hat er gerade im Hinblick auf seine nächste Umgebung, die waldbekränzten Höhen des Schwarzwaldes und das Rheintal, seine eigenartigsten Werke geschaffen. Von seinem Fenster aus konnte er auf die im Lichte goldig schimmernden Sonnenblumen, die blühenden Malven und auf die in kräftigen Farben leuchtenden Gemüsebeete seines Gartens sehen. Hinter dem Hause auf einem Hügel erhob sich der Birnbaum, den er zur Blütezeit, ähnlich wie Claude Monet seinen Heuschober, immer wieder gemalt hat. Gar freundlich ist es, an schönen Tagen hier zu sitzen und bei einem Glase Wein sich stolz als „Baselbieter“ zu fühlen.

An äusserer Anerkennung hat es ihm zuletzt auch nicht mehr gefehlt. Als er 1900 mit seinen Landschaftsbildern auf der Internationalen Ausstellung in Paris erschien, bildeten sie das Entzücken der französischen Maler. Sandreuter wurde für die höchste Auszeichnung, die an Künstler seines Landes zu vergeben war, vorgeschlagen. Da er aber für die Schweizer Abteilung als Juror fungierte, fiel diese Ehrung Ernst Stückelberg zu. Doch wurde sie ihm noch vor seinem Tode von der Dresdener Internationalen 1901 zu teil.

Sandreuter, der begabteste Künstler, den die Schweiz nach Böcklin hervorbrachte, hat in seinem künstlerischen Schaffen dessen Traditionen am treuesten bewahrt und auf einzelnen Gebieten, wie auf dem der dekorativen Malerei, entschieden fortgeführt. Ein Pfadfinder wurde er, indem er den Stimmungsgehalt der heimatlichen Landschaft entdeckte und ihre Reize mit Ausdrucksmitteln, die nur ihm geläufig waren, in ihrer vollen Schönheit festhielt. Sandreuter hat ein Stück deutscher Landschaft gemalt, wie kein zweiter neben ihm. An malerischem Charme ist er Thoma überlegen; näher als dieser steht er darin seinem Meister Böcklin. In einer Zeit, die an trefflichen Künstlern wahrlich nicht arm ist, wird er an der Seite der Besten immer seinen festen Platz behaupten.



Kamin aus dem Wohnzimmer in Sandreuters Haus „Zur Mohrhalde“ in Riehen bei Basel



F. Dürck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Franz Hanfstaengl

Zum Hundertsten Geburtstage, 1. März 1904

ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAGE FRANZ HANFSTAENGLS

VON

F. v. OSTINI

ALS um die Wende des 19. Jahrhunderts diese gewaltige Kulturepoche allenthalben ihre Nekro- und Epiloge erhielt, als ihre Segnungen und Errungenschaften überall aufgezählt wurden, hat eine von diesen vielleicht nicht die volle Würdigung erfahren, die sie verdiente: der Gewinn der künstlerischen Reproduktion als Bildungsmittel! Uns allen ist heute diese köstliche Kulturerrungenschaft ein so selbstverständliches Ding geworden, dass wir vergessen haben, wie kurze Zeit erst die Menschheit sich ihrer freut — wenige Dezennien erst! Bis um das Jahr 1800 war die nachschaffende Kunst auf zwei Techniken, Holzschnitt und Kupferstich, beschränkt, die viel zu spröde und viel zu kostspielig waren, als dass sie Kenntnis und Genuss von Kunstwerken in allzuweite Kreise hätten verbreiten können. Die ungeheuere Mehrzahl des Volkes kannte die grossen Meisterwerke der vergangenen Jahrhunderte, soweit sie räumlich entfernt waren, nur vom Hörensagen, wie eben die anderen Weltwunder und deren ferne Heimatlande auch. Wie ganz anders ist das heute! Soweit Nachbildungen überhaupt die Kenntnis eines Kunstwerks zu vermitteln vermögen — und dies Vermögen geht dank unserer glänzend entwickelten Technik sehr weit! — so weit kann heute auch jeder an jedem Orte sich mit dem Kunstschaffen der Vergangenheit und Gegenwart vertraut machen; für wenige Pfennige bieten ihm schon Tageszeitungen einen ungefähren Anblick von Gemälden, plastischen Bildwerken und Architekturen, die an den entlegensten Punkten der Welt die Kulturmenschheit entzücken. Um bedeutend weniger Geld vielleicht, als man früher für lückenhafte, unzulängliche Beschreibungen von Kunstwerken ausgeben musste, stellt man sich heute Kompendien glänzender Reproduktionen in seinen Bücherschrank, sich jede Stunde daran zu freuen. Schul- und Selbstunterricht sind durch solches Anschauungsmaterial unendlich vereinfacht und erleichtert, ja dies Material ist in solcher Menge, solcher Mannigfaltigkeit über alle Winkel der Kulturwelt verstreut, dass es überall auch dem entgegentritt,

der es nicht sucht. Die Kunst ist im 19. Jahrhundert durch eben jene Reproduktion in einem Masse populär geworden, das sich frühere Jahrhunderte nicht träumen liessen.

Darum sei auch der verdienstvollen Vorkämpfer um jenen gewaltigen Kulturbesitz zur rechten Stunde gedacht! Sie haben ihren redlichen Anteil an dem Ruhmesglanze des jüngsten Säkulums und haben nicht wenig dazu beigetragen, seine Segnungen nach allen Teilen der licht- und schönheitsdurstigen Welt zu übermitteln. Einer von diesen tapferen Vorkämpfern ist der Künstler und Kunstindustrielle Franz Hanfstaengl gewesen, dessen hundertster Geburtstag auf den 1. März dieses Jahres fällt. Ihm gebührt dieser Ruhmestitel nicht nur, weil er der Begründer einer Weltfirma auf seinem Gebiete war; auch durch seine persönliche Arbeit, zunächst als Lithograph, war er ein Bahnbrecher, einer der allerersten, welche künstlerische Reproduktion in grossem Stil überhaupt betrieben.

Durch die Entwicklung der Steindrucktechnik war es Franz Hanfstaengl möglich, sein grösstes und nach jeder Richtung bedeutsamstes Lebenswerk, die Herausgabe der Meisterwerke der Dresdener Galerie zu vollenden. Diese Publikation war schon ein mächtiger Schritt vorwärts nach der Kulturerrungenschaft, von der wir sprachen.

Franz Hanfstaengl war ein echter Oberbayer, aus der Gegend, wo just der beste bajuwarische Stamm sitzt. Er wurde in dem Weiler Baiernrain nächst Schaftlach, nahe am Tegernsee, als Sohn eines Bauern geboren. Als zwölfjähriger Knabe kam er im Jahre 1816 nach München. Ihn lockte die Kunst, Maler wollte er werden. Heute ist es beinahe eine Schwierigkeit, im nördlichen Teile Münchens ein Haus zu finden, in dem sich keine Privatkunstschule etabliert hat — damals war es anders, und dem kunstbegeisterten Jungen stand zunächst keine andere Schule für seine Zwecke offen, als die Zeichenklasse der Feiertagsschule. Sie war von Mitterer gegründet und wurde von ihm geleitet. Hermann Mitterer (geb. 1764, † 1829) genoss ein hohes künstlerisches Ansehen in München und hat auch an der Entwicklung des Steindruckes grosse Verdienste. Er hat Senefelders Erfindung nach mancher Richtung hin vervollkommnet und liess Hanfstaengl, den neuen Schüler, dessen grosse Begabung ihm bald klar wurde, an seinen Versuchen Anteil nehmen. Nachdem dieser drei Jahre bei Mitterer gearbeitet hatte, trat er an die Akademie über. Er stand frühe auf eigenen Füssen und hatte im Verkehr mit seinem ersten Lehrer, durch den er auch mit Senefelder häufig in Berührung kam, genug gelernt, um sich selbst durchzubringen. Auch Peter Schöpf nahm sich des aufstrebenden Talentes warm an. Hanfstaengl war bald ein gesuchter Bildnislithograph, und als ihm die Akademie schliesslich für seine Leistungen ein Reisestipendium für Italien bewilligte, als ihm so der grosse Traum jedes Künstlers in Erfüllung gehen sollte, hielten ihn so zahlreiche Aufträge in München zurück, dass er jenes Stipendium gar nicht geniessen konnte. 1825 verliess er die Akademie als ein sehr geschätzter junger Künstler, der zu den vielen bedeutenden Menschen, die damals in München lebten, Beziehungen gewann und viele von ihnen im Bildnis festhielt. Er verkehrte mit Heine, Saphir, Kolb, Fröbel, Liebig, er stand den Malern Riedel, Piloty, Ramberg, Schwind, W. von Kaulbach nahe. Später ist er gelegentlich seines Dresdener Aufenthaltes auch noch zu Richard Wagner,

Liszt, Semper, Rietschel, Hähnel, Devrient etc. in freundschaftliche Beziehungen getreten. In jener Zeit, da sich der blutjunge Künstler selbständig machte, gewann er die Hand einer der schönsten und reichsten Münchener Bürgerstöchter, des Fräulein Franziska Wegmaier, das denn auch mit ihm in glücklichster Ehe lebte und in Wahrheit der Stern seines Lebens wurde. Als 1829 sein Lehrer Mitterer starb, wurde dessen Professur an der Feiertagsschule Hanfstaengl übertragen, er behielt sie aber nur wenige Jahre. Er wollte unabhängig sein. Als Porträtist war er rasch zu grosser Beliebtheit gekommen und ausserdem richtete er sich 1834 selbst eine lithographische Anstalt ein. Trotz dieser vielen Arbeit wusste er im selben Jahre noch so viel Zeit zu erübrigen, dass er nach Paris reisen konnte, um Lemerciers Betrieb der Lithographie kennen zu lernen. Es sollte bald die Zeit kommen, wo er das Gelernte in grossem Stile verwerten konnte. Es handelte sich darum, die Perlen der Dresdener Galerie in Steindruck zu vervielfältigen. Ursprünglich war eine Herausgabe dieses Sammelwerkes auf Staatskosten geplant gewesen. Hanfstaengl, dessen starker Unabhängigkeitssinn hier wieder das entscheidende Wort sprach, verzichtete auf jede Staatsbeihilfe und unternahm, wie erwähnt, das Riesenwerk auf eigene Verantwortung und auf eigene Kosten. In der Geschichte der reproduktiven Künste hat dieses Werk, das Franz Hanfstaengl im Jahre 1852 vollendete, wohl nicht oft seinesgleichen.



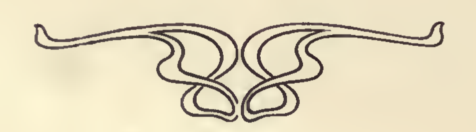
FRANZISKA HANFSTAENGL, geb. Wegmaier
die Gattin Franz Hanfstaengls
Nach dem Gemälde von August Riedel

Übrigens nahm die Riesenarbeit durchaus nicht seine ganze Tätigkeit in Anspruch. Hanfstaengl richtete inzwischen in München ein zweites grosses Atelier ein, in dem er persönlich tätig war. Er hatte seine Brüder Hans und Max ebenfalls zu seinem Berufe herangezogen und überliess ihnen nun die Dresdener Werkstatt. Als sein Freund Franz von Kobell ein neues graphisches Verfahren, die Galvanographie, erfunden hatte, errichtete er für diese (1848) ein eigenes Atelier und bemühte sich mit Nachdruck und Erfolg, diese Technik künstlerisch auszugestalten. Aus dieser galvanographischen Anstalt gingen viele treffliche Blätter, u. a. der „Colombo“ nach Rubens, „Die Prozessentscheidung“ nach Flüggen, hervor. 1853 aber löste Hanfstaengl diese Anstalt wieder auf. Ein neuer, mächtiger Faktor trat in den Vordergrund und verdrängte alle bisherigen Verfahren in

ungeahntem Grade: die Photographie. Auch die Zeit des Steindrucks war dahin und Franz Hanfstaengl, der auf dessen Gebiet die höchsten erreichbaren Gipfel erklommen, der Künstler, dessen Blätter in Bezug auf Klarheit und Kraft den besten englischen und französischen Arbeiten ebenbürtig erachtet, in Bezug auf Harmonie des Tons vorgezogen wurden — war der erste, der dies einsah. So warf er sich denn mit der Energie, mit der er alles betrieb, auf die Photographie und seine Bemühungen waren schnell von Erfolg gekrönt. Bereits 1854 gewann er sich zu Brüssel, dann zu München und Paris erste Medaillen auf Ausstellungen. Immer mehr vervollkommnete er auch auf diesem neuen Felde die Technik und seinen Bildnisphotographien rühmen Kenner heute noch eine Qualität nach, die nicht wieder übertroffen wurde — trotz aller Vervollkommnung der Apparate und chemischen Hilfsmittel.

Am 18. April 1877 starb dieser geniale Mann und als man damals sein Lebenswerk überblickte, erschien es als ein wahrhaft bedeutendes. Den künstlerisch höchsten Rang nahmen natürlich die Originalarbeiten ein, die grosse Reihe seiner lithographischen Bildnisse, welche denen der besten seiner Zeit gleichgestellt wurden. Dann kamen die 190 Blätter des Dresdener Galeriewerkes, zahlreiche Galvanographien und eine Anzahl photographischer Sammelwerke. So brachte er noch die kleine Sammlung der Münchener Pinakothek fertig, Bilderserien aus der Glyptothek, dem Bayerischen Nationalmuseum und dem Historischen Museum in Dresden.

Als die Zeit der Lithographie vorüber war, hatte Franz Hanfstaengl seine Lithographische Anstalt eingehen lassen. Die Hauptfirma übernahm als Leiter schon 1868 sein Sohn Edgar Hanfstaengl, der jetzige Besitzer, und dieser machte sich dann sofort alle modernen Errungenschaften der Photographie auch für die künstlerische Reproduktion zu eigen. Der wichtigste Schritt war zunächst die unmittelbare Aufnahme der Gemälde nach dem Original. Bis dahin hatte man immer nur Kopien reproduziert, die zu diesem Zwecke gefertigt waren. Das Original erlitt also eine mehrfache Übersetzung. Heute nimmt, wie man weiss, die Firma einen Rang ein, der dem Genie und der Tatkraft ihres Begründers entspricht, und hat in seinem Geist immer wieder die gewaltigen Fortschritte der photomechanischen Techniken, des Lichtdrucks, der Heliogravüre, der vornehmen Pigmentphotographie und der verschiedenen Zinkätzungsverfahren für ihre verschiedenen Zwecke ausgenützt, ungezählte Sammelwerke herausgegeben, darunter jene bekannten handlichen kleinen Galeriewerke. Auch die Dresdener Sammlung ist mit dabei und etliche 30 Blätter mehr sind darin reproduziert als in der Mappe, welcher der Gründer der Firma siebzehn Jahre seines arbeitsreichen Lebens opferte. In den beiden Werken ist der ganz gewaltige Umschwung ausgedrückt, den unsere reproduktive Kunst in einem Zeitraum von 50 Jahren erlebte, und der Anblick dieses Unterschiedes eröffnet auch Perspektiven auf den enormen Bildungsgewinn, den uns die Entwicklung der graphischen Techniken noch für die Zukunft verheisst.





J. MacWhirter, R. A. Loch Coruisk (Skye)

JOHN MACWHIRTER, R. A.

aus dem Englischen

von A. H.

Im allgemeinen bekommen wir von englischer Kunst diesseits des Kanals nicht viel zu sehen und wir kennen manche Namen nur vom Hörensagen. Anders verhält es sich mit den schottischen Künstlern; die sind uns seit dem Jahre 1890, als sie die Herren Firle und Paulus für uns entdeckten, treu geblieben. Wie die Strichvögel finden sie sich alle Jahre zur Sommerszeit im Münchener Glaspalast ein. Guthrie, Grosvenor, Paterson, Walton, Morton, Mosellar, Melville u. a. sind bei uns wohlbekannte Namen. Wenn man von schottischer und englischer Kunst spricht, gilt in der Hauptsache noch dasselbe, was F. von Ostini bei ihrem ersten Auftreten im Glaspalast 1890 gesagt hat:

„Von den Engländern, auch von den besten, scheidet die Schotten eine tiefe Kluft, die nur durch wenige Zwischenerscheinungen überbrückt wird. Vielleicht ist Whistler mit seinem feinen, man möchte sagen, nervösen Farbengefühl einer von denen, die zu ihnen hinüberleiten. Im allgemeinen schafft der Engländer ein möglichst abgerundetes, fertiges, nach irgend einem

Geschmacke, zu irgend einem Zwecke gestimmtes Bild, ein Werk, das meist nach seiner Bestimmung als Dekorationsstück eines dämmerigen Innenraumes gearbeitet und für den Effekt des künstlichen Lichtes berechnet ist. Er will, in seinem Heim aller Werktagssorgen ledig, auch im Bilde nicht an das Getriebe des Arbeitstages erinnert. er will in seiner Art erhoben, durch ein poetisches, inhaltsreiches Kunstwerk angeregt sein. Und so steht denn auch in gewissem Sinne die englische Kunst schon im Dienste des Marktbedürfnisses — ein Glück für sie, dass ein feiner Geschmack den Markt beherrscht. Den schottischen Malern ist die Kunst noch Selbstzweck. Rücksichtslos und unbekümmert darum, ob es ein Bild wird im herkömmlichen Sinne, fassen sie irgend einen augenblicklichen Natureindruck auf oder geben irgend einer Regung ihrer Phantasie in Farben künstlerischen Ausdruck. Sie arbeiten fast durchweg breit, flott, oft unglaublich flüchtig, weil das so augenblicklich Empfundene auch im Fluge festgehalten sein will. Ein überraschender Sinn für Pracht und Kraft der Farbe, oft eine geradezu glühende Leidenschaft des Kolorits ist ihnen eigen; und gerade ihr Temperament stellt sie in Gegensatz zu den Engländern, die alles Laute, Temperamentvolle vermeiden, weil es zur fashionablen Behaglichkeit ihrer Umgebung nicht passen will. Sie sind beide keine Naturalisten, der Engländer wie der Schotte; den ersteren hat die Reflexion, das Bedürfnis vom Naturalismus abgeführt, den anderen seine individuelle Anlage, die den Drang fühlt, aus dem Eigenen etwas zu geben, etwas mehr als die blosse Nachbildung der unbeseelten Natur. Und dass die Meister von Glasgow trotzdem, besonders als Landschafter den Vorzug eminenter Natürlichkeit haben, das eben beweist die Grösse ihres Talentes, das beweist, dass sie zu Hohem berufen sind, dass ihr Erscheinen kein Meteor am Kunsthimmel ist, sondern ein Ereignis von dauerndem Glanze."

Dieses Urteil ist niedergeschrieben zur Zeit, als der Stern der Schotten bei uns zum erstenmal leuchtete und durch seinen Glanz alle anderen überstrahlte. Heute dürfte man in manchen Punkten etwas anderer Anschauung geworden sein.

Auch die Schotten arbeiten wie die englischen Künstler für den Markt. Im grossen Ganzen ist von ihrer früheren Vielseitigkeit jetzt nicht mehr viel zu verspüren, die Motive sind Jahr für Jahr dieselben, ihre koloristische Kühnheit ist einer gewissen traditionellen Farbgebung, ihre packende Stimmungsgewalt einer sanften elegischen Empfindung, ihr breiter, wuchtiger, malerischer Vortrag einer sympathischen, angenehmen Behandlung gewichen. Natürlich sind immer noch Erscheinungen dabei, welche den besonderen Charakter der schottischen Kunst in scharf akzentuierter Weise hervortreten lassen und uns heute noch so fesseln und überraschen als damals, als sie zum erstenmal erschienen und alle Welt entzückten.

Von den Künstlern, die bei einer ausgesprochenen Vielseitigkeit noch die dem schottischen Wesen spezielle starke Eigenart bewahrten, gehört der bei uns noch wenig bekannte Landschaftsmaler John MacWhirter.

Seit seinen frühesten Tagen hat er dauernde Eindrücke von jenem eigentümlichen Lande, das rauh und ungastlich, umgeben von turmartigen Klippen, kahlen Felsen, öden Hügeln, heimgesucht von orkanartigen Stürmen, Bächen, die wild daher schäumen und Fels und Boden

zerklüften und aufwühlen, aufgenommen, und doch bietet auch dasselbe Land stille Täler mit grünen Weiden und Triften, rauschende Buchen- und Eichenwälder, blühende Heiden, idyllische Plätze, beseelt von tiefem Frieden. Da gibt es wundervolle Luft- und Lichteffekte, besonders an trüben Tagen mit den vom Winde getriebenen Nebeln und dunklen, düstern Wolken; dazwischen blitzt manchmal die Sonne darein, was der ganzen Szene eine eigenartige Pracht und Schönheit verleiht. Jeder Augenblick bringt neue Überraschungen; nichts kann voraus



J. MacWhirter, R.A. Bonnie Scotland

berechnet werden, alle Stimmungen sind möglich. Es sind in der Tat alle Elemente für eine romantische Naturanschauung gegeben, und eine Bevölkerung, die Generationen auf Generationen in innigem Kontakt mit dieser Natur stand, musste mit der Zeit eine geistige Richtung annehmen, in welcher sich eine rege Phantasie und Sinn für kräftige Realität miteinander verbinden und eigentümliche Wirkungen erzielen. Einen Niederschlag davon findet man auch in der schottischen Malerei. Und nicht allein, dass diese Vorliebe für starke persönliche Empfindungen und elegisch gefühlte Naturstimmungen eine Eigentümlichkeit der Schotten wäre, die darin einem speziell modernen Zuge folgten, sondern dieses Element ist ihnen durch Tradition überkommen, es ist ein Erbteil ihrer Nation von Ossian her.

Schottland ist voll alter Traditionen, die sich von Geschlecht zu Geschlecht vererben und eifersüchtig erhalten werden. In diesen Traditionen ist alles, was die nationalen Ideale befriedigt, verkörpert. Die Tatsache, dass eine Reihe von Vorstellungen von einfachen Leuten aufgenommen und festgehalten wurde, erhöht nur ihre Autorität. Das Alter heiligt sie; sie sind berechtigt zu existieren und man muss mit ihnen rechnen. Wie die Denkungsart einer Nation eine ganz bestimmte lokale Färbung annehmen kann, zeigt Schottland. In nicht vielen anderen Ländern findet man in der ganzen Vorstellungsweise Altes und Neues so mit einander verschmolzen. Ihr Temperament ist in vielen Beziehungen ein Eigenartiges, sonderbar zusammengesetzt aus vielen widersprechenden Charaktereigenschaften. Der Schotte ist ernst, praktisch und streng, ein guter Geschäftsmann und doch durchdrungen von einem tiefen Gefühl, empfänglich für allerlei romantische Neigungen. Gleich eingenommen für praktisches, energisches, ja sogar gewalttätiges Handeln, wie zur Nachdenklichkeit, Besonnenheit und Kontemplation gestimmt, tritt in seinen Handlungen nicht selten ein Zug von Kraft und Leidenschaft, wie in seinen Neigungen oft warmfühlende Sympathie und Melancholie hervor. Sein Temperament entbehrt des Gleichmasses von Ruhe und Bewegung. Er ist weit mehr empfänglich für Eindrücke, als es auf den ersten Blick scheint, und ist leicht geneigt, plötzlichen Anwandlungen nachzugeben, besonders wenn ihm etwas unterläuft, was in die Gewohnheit des Daseins einige Abwechslung bringt. Man würde versucht zu sagen, der eigentümliche Charakter des Landes begünstigt eine solche Gemütsanlage. Der stete Umgang mit einer eigenartigen Natur hat vielleicht in diesem Volke gewisse Vorstellungen



J. MacWhirter, R.A. Pieve di Cadore, Titians Geburtsort



J. MacWhirter, R.A. Der Genfer See



John MacWhirter, R.A. pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Ein Tälchen ohne Namen



John MacWhirter, R. A. pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln

Reproduziert mit gütiger Erlaubnis des Eigentümers des Originals George M'Culloch Esq



J. MacWhirter, R.A. Altes Schloss (Welsberg)

erzeugt, die in ihrem Ursprunge dunkel, doch in einigen hellsehenden, intellektuell hochstehenden Persönlichkeiten in poetischer Form zu Tage treten. Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologien gehören hieher. Sie sind gewissermassen Resultate des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiss, glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen, unzerteilten und ungebildeten Seele wirkt, also ein grosser Gegenstand für den Geschichtsschreiber der Menschheit, den Poeten und Poetiker — warum auch nicht für den Maler.

Von dieser volkstümlichen Denkungsart sind die schottischen Künstler stark eingenommen und sie äussert sich nicht nur in Figurenbildern mit bestimmtem der Sage und der Geschichte



J. MacWhirter, R.A. Florenz

des Landes entnommenem Inhalt, sondern auch in den Darstellungen der Landschaft. Auch in MacWhirters Bildern drückt sich dieses Empfinden deutlich aus. Nicht, dass sie direkt von literarischem Geiste eingegeben wären; der Künstler berührt durch seine Darstellung alle jene Saiten in uns, die auch die Ballade und Romanze, das Heldengedicht und das schlichte Epos ertönen lässt. In allem ist er eher kraftvoll als träumerisch, er steigert mit dem Rhythmus seiner Empfindungen seine Farbe oft zu blendendem Glanze, ohne je in eine Übertreibung zu verfallen. Aber obwohl er sich darin ganz seinen ursprünglichen Gefühlen überlässt und seine Vorstellung durch die heimatliche Landschaft anregte, so ist er doch nie auf der Scholle haften geblieben, sondern hat sich in der weiten Welt umgesehen und Motive zu seinen Bildern aus allen Gegenden, im Norden und Süden, im Osten und Westen entnommen. Ebenso wurde seine künstlerische Entwicklung durch viele Umstände begünstigt, sein Geschmack und sein Urteil durch das eingehende Studium der bedeutendsten Meister seines Landes wie der modernen Kunst überhaupt



J. MacWhirter, R.A. Studie einer Birke

erzogen und vielseitig gebildet. Er hat frühzeitig eingesehen, dass man, um sein Talent zu entwickeln, nichts besseres tun könne, als zu den alten Meistern in die Schule zu gehen und sich an die Natur zu halten, nicht allein durch Kopieren und Abschreiben, sondern durch immerwährendes Beobachten und Vergleichen. So hat denn MacWhirter die alten Meister Ruisdayl, Hobbema, Poussin und Claude Lorrain studiert und dabei sich der Barbizonschule ebenso sehr genähert als seinen eigenen Landsleuten Turner, Constable und Crome. Besonders fühlte er sich zu Turner hingezogen, der, obwohl er meist aus der Vorstellung arbeitete, doch für jeden Natureindruck so empfänglich war, dass er die Eigentümlichkeit der Atmosphäre jedes Landes darstellen konnte. MacWhirter verehrt in ihm einen mit hellem Bewusstsein schaffenden Künstler. Um MacWhirters Schaffen ganz zu verstehen, müssen wir mit seinen Anschauungen und Prinzipien sowie mit seinem Lebensgang vertraut werden. Man muss ihn zuerst im Zusammenhang mit seiner Heimat und ihrer Tradition, den verschiedensten älteren Meistern und dann für sich einzeln betrachten. Es ist charakteristisch für die schottische Kunst, dass in ihr die Äusserungen des nationalen Empfindens so stark hervortreten, und ganz besonders in der Landschaft. Wenn der Schotte malt, legt er auch sein ganzes Herz, seine Gesinnung in das Bild. Seine Bilder tragen nicht wie die meisten modernen einen uniformen Charakter, es sind nicht blosse Freilicht- oder Farbstudien, sondern zugleich Produkte einer schöpferischen Phantasie. Er betrachtet die Natur seines Landes, prüft die Eindrücke, die sie in ihm hervorbringt, und besteht auf den durch Erfahrung und Gewohnheit erwiesenen Tatsachen. Besonders waren es die schottischen Hochländer mit ihren einsamen Hügeln und Bergen, die so reich an verschiedenen Details und ausserordentlich fein in der Farbe sind. Die tatsächliche, nahezu eintönige Schönheit eines Felskegels entsteht durch das Spiel von Licht und Schatten auf seiner Oberfläche, teils durch die Verschleierungen durch Wolkengebilde. Aber diese Luftgebilde, welche so lebhaften Eindruck auf den Beschauer machen, sind gewöhnlich zu täuschend und zu flüchtig, um als malerische Erscheinung auf der Leinwand festgehalten zu werden. Schliesslich sind sie aber auch nur für den fasslich, der diese Luftphänomene genau kennt. Wenn sie ein Romantiker aufgreift und dazu verwendet, eine dramatische Geschichte auszustaffieren, verführen sie zu vollkommen theatralischen Effekten, sie erscheinen dann nicht mehr natürlich. Wie Salvator Rosa die Wildheit der Berge schilderte, so haben wir auch heute Einzelheiten in den Bildern von Ruskin, William Stott und David Farquharson, aber wer hat die Alpen und die Hochländer so gemalt, wie wir sie kennen? Ebenso unbefriedigend ist die Komposition dieser Bilder. Ohne dass man die Eigentümlichkeit der Felsbildung, sozusagen die Konstruktion des Gebirges ins Auge fasst, füllt man mit senkrechten Linien oft willkürlich den auf der Leinwand angedeuteten Raum, ohne jedoch eine deutliche Vorstellung zu geben, im Gegenteil engen sie diese ein, es fehlt jede räumliche Anregung. Man kann sagen, dass der Landschaftsmalerei durch derartige Darstellungen des Gebirges nur wenig fruchtbare Anregungen erwachsen sind. Die grossen Schulen der Landschaftsmalerei sind immer in Distrikten mit Ebenen entstanden. Es ist als regten diese die Vorstellung vielmehr an und förderten sogar bald einen gewissen Stil in der Auffassung. Die Ebene erzeugt nicht wie der Anblick mächtiger



John MacWhirter, R.A. pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munich

"Over the Sea from Skye"



John MacWhirter, R.A. pinx

Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Glen Morriston — Invernesshire (Loch Ness)



J. MacWhirter, R. A. Die Kirche zu Rodel (Harris)

Gebirge das Gefühl unserer Kleinheit gegen diese ungeheure Welt. Der Schotte, der immer diese grossartige Natur vor sich hat, den erfüllt sie nach und nach mit ihrer unendlichen Öde und Einsamkeit, mit einem Gefühl der Melancholie. Das zeigt sich sogar, wenn er Motive aus fernen und fremden Gegenden behandelt.

In MacWhirters Werken tritt dieser Zug gleichfalls stark hervor und weist deutlich auf die Abstammung und Herkunft des Künstlers hin. Seine Naturanschauung ist immer ernst, sein Sinn bleibt auf das Einfache, Grosse in der Erscheinung gerichtet, er liebt es, diesen Charakter in Bildern wie z. B. „Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln", in symbolischer Weise anzudeuten. Aber fast ebensosehr kehrt er auch die Realität der Dinge in ihrer eigentümlichen Erscheinung von Form und Farben hervor, er hat in gleichem Masse die Feinheiten der atmosphärischen Stimmungen und die Wirkungen des Lichtes studiert, ganz gleich, ob er in seinen Motiven die lokalen Reize seines Heimatlandes oder auf seinen Studienreisen Gegenden der Schweiz, Italiens, Norwegens usw. schildert. Durch seine künstlerischen Eigenschaften, durch sein Talent und durch seine eigenartigen Werke hat er sich unter den britischen Künstlern der Gegenwart eine bedeutende Stellung geschaffen.



J. MacWhirter, R.-A. Eine Skizze: Aussicht von einer Eisenbahn-Station in Tirol bei einem Aufenthalt von 5 Minuten



J. MacWhirter, R. A. San Michele (Turiner Ebene)

MacWhirter ist 1839 bei Edinburgh geboren. Der künstlerische Trieb äusserte sich bei ihm schon in seiner Kinderzeit. In der Edinburger Zeichenschule erhielt er einen tüchtigen Unterricht, aber am stärksten wirkte auf ihn der Einfluss der Präraffaeliten. Durch sie wurde er auf ein eingehendes strenges Studium der Natur hingewiesen. Er arbeitete lange Jahre hindurch, bis er eine genaue Kenntnis all der tausenderlei Dinge als Blumen, Gräser, Blätter, Bäume, Steine, Felsen etc. hatte, überhaupt von all dem, was zur Landschaft gehört. Mit einer fast Dürer'schen Genauigkeit und Schärfe hat er das Detail studiert und die verschiedensten Objekte ausführlich in Öl gemalt. Diese Studien erregten schon vor mehr als 30 und 40 Jahren die Aufmerksamkeit Ruskins, des literarischen Wortführers der Präraffaeliten. MacWhirter legte damit einen festen Grund für sein ganzes späteres künstlerisches Schaffen. Besonders kam ihm eine solche Ausdrucksweise bei seiner Vorliebe für die Darstellung von Bäumen und felsigem Terrain zu gute.

Eine derartige tüchtige Schulung setzte ihn instand sich schon in früher Jugend als ausübender Künstler zu betätigen. Bereits mit fünfzehn Jahren verdiente er sich mit seinen Arbeiten sein Brot und mit sechzehn Jahren malte er ein Bild vom Gosausee im Salzkammergut, das man als die erste reife Frucht eines ungewöhnlichen Talents erkannte und das die Vereinigung zur Förderung der bildenden Kunst in Schottland ankaufte. Natürlich machte er sich dadurch in seiner Heimat bald einen Namen. Dieselbe Gesellschaft, die sein Erstlingswerk erwarb, ermutigte und förderte ihn auf jede Weise. Im Anfange seiner Laufbahn hielt er sich streng in den Grenzen der schottischen Landschaft. Er durchwanderte alle Teile des Landes und spähte nach Motiven. Besonders sprachen ihn solche an, deren Stimmung im Einklang mit seinem Empfinden stand. Dann aber wurde er auch von der Landschaft des Kontinents begeistert, von dem sanften Reiz stiller Gegenden, welche in ihm ganz neue Vorstellungen wachriefen und ihn zu grösseren Reisen verleiteten, wie er sie bisher nicht beabsichtigt hatte. Er wanderte und arbeitete in Tirol, in Norwegen, wo er sein Mitternachtsbild malte, und kam endlich 1869 nach London zurück.

In dieser Zeit machte er das durch, was man seine Salvator Rosa-Periode nennen kann. Seine Werke erinnern im Ausdruck an diesen Meister, sie schienen oft von wuchtigem dramatischem

Leben erfüllt. Er suchte seine Vorwürfe hauptsächlich in wilden, zerklüfteten Berggegenden und bevorzugte zugleich atmosphärische Erscheinungen mit stürmisch aufgeregter Wildheit. Am liebsten malte er den Himmel, prächtig in der Farbe, doch finster im Eindrucke. Echte schottische ossianische Stimmung liegt darüber gebreitet. „Die Winde steigen nieder in die Wälder, die Bergströme rauschen von den Felsen, Regen verhüllt rings das Haupt von Cromla, die roten Sterne zittern zwischen den fliehenden Wolken“, oder „Wie ein Strom des Schaumes



J. MacWhirter, R.A. Der Spey (Inverness)

brauset von der dunkelschattigen Tiefe von Cromla, wenn der Donner darüber hin zieht und die dunkelbraune Nacht auf der Hälfte des Hügels sitzt“. Wer wird an diese Schilderungen nicht denken, wenn er ein Bild wie „Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln“ vor sich sieht?

In solchen Werken zeigte sich die Stärke seines Temperaments und alle seine Liebe zur ernsten Poesie. Er liess sich ganz von seiner Umgebung beeinflussen und strebte besonders darnach, diese Gefühle, welche ihm in Ermanglung weiterer Erfahrungen als das Einzige erschienen, was der Verwirklichung wert war, auszudrücken. Aber bald nach dem Erscheinen seines Bildes der Coruisksee (Isle of Skye) in der Royal Akademy 1870 schien in seinen Anschauungen ein durchgreifender Wechsel einzutreten. Er begann einzusehen, dass es noch andere

Möglichkeiten in der Natur gab, die er wohl auch in das Bereich seiner Darstellung ziehen könne. In Gemälden wie „The Lady of the Woods“ (1876), „The Lord of the Glen“ (1877) und „The three Graces“ (1878) zeigte er schon eine entschiedene Neigung für eine ruhiger gestimmte Landschaft. Er fühlte, dass starke Empfindung nicht gerade immer im gesteigerten Affekt zu suchen sei, dass



J. MacWhirter, R. A. Taormina (Skizze auf blauem Papier)

ein natürliches Gefühl alle Grade von wilder Leidenschaft bis zum sanften elegischen und lyrischen Ausdruck beherrschen müsse. Um wieder zu Ossian zu greifen, so spiegelt sich diese Auffassung hier etwa am Eingang des ersten Gesanges Temora „Erins blaue Wellen spiegeln im Lichte, Tageshelle umgibt die Berge. Im Hauche der Lüfte schütteln die Bäume ihr schattenspendendes Haupt, und graue Ströme fliesen in brausenden Fluten. Zwei grüne mit alten Eichen bewachsene Hügel umschliessen ein enges Tal“.



J. MacWhirter, R. A. Studie von einem Kornfeld

Dieser Umschlag in seiner Ausdrucksweise tat seiner Popularität keinen Eintrag; im Gegenteil muss man das Bild „The three Graces“ als einen der grössten Erfolge seiner Laufbahn betrachten, es half zweifellos zu seiner Ernennung zum Mitgliede der Königlichen Akademie. Aber er liess sich durch diesen Erfolg nicht wie so

viel andere Künstler verleiten, aus einem Motive, das so viel Anklang fand, eine Spezialität zu machen. Wenn sich MacWhirter hätte durch den Erfolg betören lassen, würde er immer wieder eine reizende Landschaft mit Birken dargestellt haben, und diese Aufgabe wäre malerisch genommen nicht einmal undankbar gewesen. Es folgten Aufträge auf Aufträge, deren er sich alle in dem Sinne erledigte, dass er sie immer wieder variierte. Damals entstand auch das Gemälde „Juni in Tirol", in dem er mit glücklichem Griff ein anmutiges Motiv einer tiroler



J. MacWhirter, R. A. Eine wilde Hochlands-Scene (Glen Affric)

Landschaft festhielt, eines jener stillen Täler im prangenden Blumenschmucke des Sommers mit den weltentlegenen Dörfern und den schneebedeckten Bergen. MacWhirters scharfes Auge hat sofort den Charakter der Situation erfasst. Wir bewundern seine ausdrucksvolle künstlerische Gestaltung. Er bietet unserem Auge nicht nur ein wohlgefälliges Bild, sondern regt es an, sozusagen das ganze Terrain zu durchwandern. Die Besonderheiten der Bodenverhältnisse, Erhebung und Senkung, das ansteigende Gelände, alles ist vorzüglich beobachtet und wiedergegeben. Man empfindet ein ähnliches Vergnügen wie beim Wandern in der freien Natur. Er besitzt ein ausgesprochenes Realitätsgefühl, er versucht nichts vorzutäuschen, was nicht ist und nicht unmittelbar durchs Auge zu uns spricht. Seine Liebe zur Natur, seinen Fleiss und sein grosses Geschick erkennen wir am besten in der Behandlung der Details, z. B. der blumigen



J. MacWhirter, R.A. Eine erschlagene Tanne. Studie (Gensachan, Inverness)

Wiese. Ganz vorne sind die Blumen so deutlich dargestellt, dass man in ihnen sofort die Spezies erkennt, und dabei ist doch jede anders, jedesmal eine andere Seite gesehen. Ganz wie in der Natur leuchten einige stärker, andere wieder schwächer hervor. Auch das Gras steht bald dichter, bald lockerer und man sieht förmlich, nach welcher Seite es der Wind legt, wenn er darüber streicht, oder wo es niedergetreten wurde. Und doch, bei aller Schärfe der Beobachtung und Sorgfalt der Ausführung im einzelnen, ist das Bild von einer grosszügigen Naturanschauung getragen. Wie ist z. B. nur diese Wiese gesehen und das Zurückweichen gegen die Tiefe angedeutet! Sie lockt den Blick des Beschauers an, hält ihn fest und zieht ihn in das Bild hinein, so dass es uns ergeht, als wenn wir uns wirklich im Freien befänden und an einem schönen Sommertage uns die Lust anwandelte, einen Strauss prangender Feldblumen zu pflücken. Es wurde von den Kuratoren des Chantrey Fund angekauft und hängt nunmehr in der Nationalgalerie für britische Kunst. Um diese Zeit unternahm unser Maler wieder eine grössere Reise, wobei er Sizilien besuchte, dann Konstantinopel und danach Amerika. Hier arbeitete er im Yosemite-Tale und malte das Bild „Anblick der S. Franziscobay“, genannt „The golden Gate“. Er bewies damit, dass es seiner Kunst nie an Verschiedenartigkeit der Motive mangelt. Der Hang zum Reisen, das ruhelose Umherstreifen, die fortwährenden Anregungen, die ihm daraus erwuchsen, schärften seinen Blick, stärkten und vertieften seine Liebe zur Natur. Man darf nur das wundervolle Bild über dem See von Skye betrachten, das 1900 entstanden ist, zu welcher Grösse der Anschauung und Klarheit der Gestaltung wie der vollendeten Beherrschung des Ausdrucks er gelangte.

Eine Merkwürdigkeit englischer Kunstanschauung ist es, wenn bei Darstellungen, wie z. B. den „Drei Grazien“, oder „Der gefallene Gigant“, oder „Die drei Hexen“ der literarische Geist so deutlich hervortritt, dass sogar den Bäumen Titel beigelegt werden, welche wir sonst nur für figürliche Sujets gebrauchen. In dieser Hinsicht steht MacWhirter ganz im Banne der englischen



John MacWhirter, R.A. pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Glen Cannich

John MacWhirter, R.A. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Munich

Juni in Tirol

Mit gütiger Erlaubnis der Firma Lawrence & Bullen, Verleger der Photogravure

Kunst und daraus erklärt sich in erster Linie seine Popularität. Das englische Publikum liebt in der künstlerischen Darstellung nicht das spezifisch Malerische, sondern will auch darin seine Neigungen und Empfindungen wieder erkennen, es liebt elegische Stimmung, idyllischen Frieden, und selbst das dramatisch gesteigerte Leben muss so gegeben werden, dass man es in empfindsamer poetischer Weise näher bringt. Die Landschaft, eine schöne Aussicht ins Freie, ein erheiternder Anblick im Grünen, soll immer beruhigend wirken. Es ist natürlich, dass MacWhirters Virtuosität in der Darstellung von Birken grossen Anklang fand. Die Birke könnte gewissermassen als Symbol dieser ganzen ästhetisch zahmen Richtung aufgefasst werden. Kein Baum erscheint so anmutig, duftig, frühlingshaft sprossend als dieser. Es würde uns nicht wundern, wenn die Engländer darin eine Verkörperung junger mädchenhafter Schönheit sehen würden. Die Birke in ihrem ersten Schmuck, dem zarten Anflug von Grün, umgeben von ähnlichen violetten, blauen und grauen Tönen, wie sie



J. MacWhirter, R. A. Boulogne



J. MacWhirter, R. A. Das Glencoe-Gebirge

die Landschaft zur Zeit des Vorfrühlings bietet, ergibt wahrlich ein schönes Bild; ebenso anziehend ist das Leuchten der weissen Stämme im sommerlichen Grün und das goldig schimmernde Laub im Herbste. Im „Namenlosen Wäldchen" kommt eine solche idyllische Frühlingsstimmung zum Ausdruck. Man denkt an Eichendorff:

> Und Nachtigallen wie aus Träumen
> Erwachen oft mit süssem Schall,
> Erinnernd rührt sich in den Bäumen
> Ein heimlich Flüstern überall.

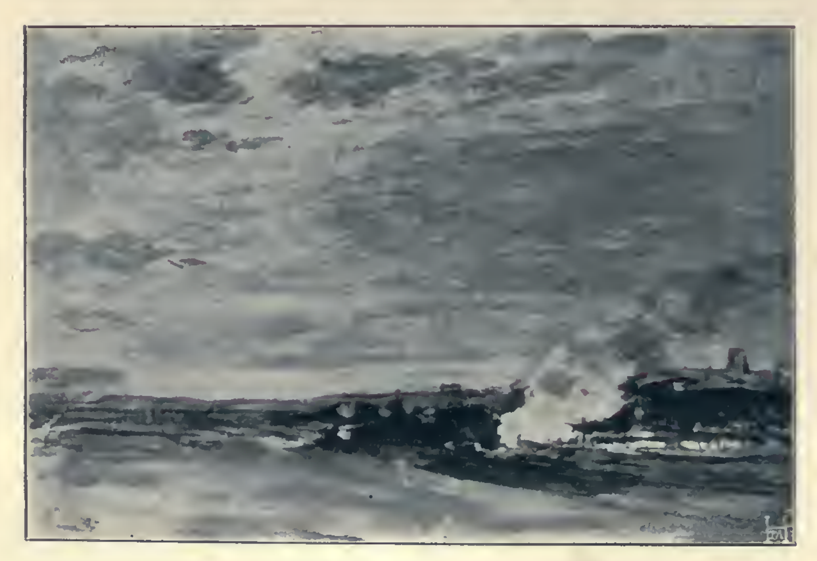
oder:

> Über die beglänzten Gipfel
> Fernher kommt es wie ein Grüssen,
> Flüsternd neigen sich die Wipfel,
> Als ob sie sich wollten küssen.
> Ist er doch so schön und milde!
> Stimmen gehen durch die Nacht,
> Singen heimlich von dem Bilde —
> Ach ich bin so froh erwacht!
> Plaudert nicht so laut ihr Quellen!
> Wissen darf es nicht der Morgen,
> In der Mondnacht lichte Wellen
> Senk ich stille Glück und Sorgen.



J. MacWhirter, R. A. Macon

MacWhirter begnügt sich nicht mit der Wiedergabe einer Stimmung, er arbeitet die ganze Situation durch und verhilft ihr zu möglichster Realität des Daseins. Man sehe nur, wie er die Bäume studiert, das Terrain beobachtet, der Baum wurzelt fest im Boden, wächst empor, verästelt sich, steht frei im Raume. Man fühlt, wie Luft und Licht um ihn spielen, man glaubt, das Säuseln des Laubes zu vernehmen. Wie er bei aller Kenntnis der Baumnatur doch nie in Gefahr kommt nach der Schablone zu arbeiten, davon geben uns die Abbildungen „Glen Cannich", „Die anmutigen Birken" etc. einen Begriff. Er versteht sich überhaupt trefflich darauf, die verschiedensten Arten zu charakterisieren, z. B. den Olivenbaum, die Pinie, Eiche u. s. w. Unsere Abbildungen geben auch eine ungefähre Vorstellung, wie gut es ihm gelingt, sich in den Geist jeder Landschaft zu versenken, sei es in Schottland, in



J. MacWhirter, R. A.
Späthen bei Perth (Der Nacht-Express verlässt Berwick)



J. MacWhirter, R.A. Loch Katrine

Italien, am Genfersee, in Tirol, in Frankreich, in der Schweiz, im Norden und Süden oder im Westen und Osten, unter jedem Himmelsstrich ist er zu Hause und passt sich jeder Situation an. Er hat die Naturschönheiten und Reize aller Länder aufgegriffen und sie mit seiner anglisierenden Empfindung durchtränkt wiedergegeben.

In diesem Punkte bildet er ein auffallendes Gegenstück zu jener künstlerischen Richtung, die man neuerdings mit dem Namen Heimatkunst bezeichnet. Man ist dabei der Ansicht, dass



J. MacWhirter, R.A. An der Küste (Sizilien)

die Kunst mit dem Boden und der Menschenrasse, die ihn bewohnt, überhaupt mit unserem ganzen Leben innig verbunden sein müsse, und dass der Künstler da sein Bestes gäbe, wo er aufgewachsen und wo ihm alles vertraut sei. Es behaupten einige, mit der internationalen Richtung in der Kunst sei es wie mit den Obstbäumen, auf die man so und soviele Äste pfropft, von denen jeder zu einer anderen Zeit blüht und Früchte trägt. Diese Ansicht mag für



J. MacWhirter, R.A. Das Glencoe-Gebirge

deutsche Verhältnisse ganz zutreffend sein, in England aber scheint die Sachlage etwas anders, und aus diesem Grunde ergeben sich auch andere Gesichtspunkte. Die Engländer reisen überhaupt sehr viel, so dass diese Gewohnheit bei ihnen zu den nationalen Eigentümlichkeiten gehört. Man darf sich deshalb nicht wundern, wenn dieser Zug auch in der Kunst Ausdruck findet und die Werke der Landschaftsmalerei zu einer Sammlung vereinigt eine Art Panorama International bilden. Diese Richtung kündigte sich zuerst in der englischen Landschaftsmalerei in den Vedutenmalern an, die mit dem Bädecker in der Hand schöne Aussichtspunkte aufsuchten und diese wiedergaben, eine Richtung, die ja auch bei uns zahlreiche Vertreter fand und die sich noch in den Ansichtspostkarten erkennen lässt. Bei MacWhirter ist diese Neigung nie zur Manie geworden, sein malerischer Geschmack, sein Können begleitet ihn überall hin. Es ist nicht leicht, seine Art in Worte zusammenzufassen. Er suchte in seinem Schaffen künstlerische Prinzipien

klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen; er hat manchen seiner Bilder, besonders jenen, die an seine Heimat erinnern, einen ganz individuellen Ausdruck gegeben, besonders da, wo er die sanfte Melancholie, die erhabene Düsterkeit und Romantik der Hochländer darstellte. Das Heitere, Anmutige wiederzugeben ist ihm nicht in demselben Grade gelungen. Und dazu kommt das gewisse literarische Moment, das sich so gern mit dieser Vorstellung ver-



J. Mac Whirter, R.A. Bei Saas Fee (Skizze auf blauem Papier)

bindet. Er liebt es nicht, ein Stück Natur als einfachen malerischen Eindruck wiederzugeben, sondern vermittelt dabei immer die Stimmung. Ist nun diese Empfindung oder die Vorstellung, die er sich bei der Betrachtung einer Landschaft suggerierte, von einem wirklich packenden poetischen Gefühl durchdrungen, wie z. B. bei dem Bilde „Der Schlaf zwischen den einsamen Hügeln", so geht auch von seiner Darstellung eine gewisse suggestive Kraft aus, die uns in das Bild hineinzieht, so dass man dem Künstler nachzugehen sucht. Sind so die literarischen Ideen für die Malerei fruchtbar geworden, so lässt man sich willig vom Künstler in das Land seiner Träume führen, besonders wenn zugleich auch das Auge durch die wahre und sorgfältige Durchbildung der Gegenstände im Raume befriedigt und ergötzt wird. Denn Mac Whirter verfügt über einen grossen Fonds gediegenen künstlerischen Könnens. Er ist zugleich auch ein äusserst geschickter

Skizzierer, ein unermüdlicher flinker Arbeiter, der mit leichter Hand schnell beobachtete Eindrücke wiedergibt. Seine kleineren Werke geben vielleicht noch frischer und unmittelbarer den Natur-



J. MacWhirter, R.A. Aussicht von der Brücke zu Perth

eindruck als seine grossen Gemälde. In einer Studie, wo alles mehr angedeutet und der Reiz des Unmittelbaren grösser ist, befriedigt seine malerische Art am meisten. Komposition und



J. MacWhirter, R.A. Wiesen-Blumen (Schweiz)

Aufbau beherrscht er ganz sicher, so dass seine Bilder immer ein abgerundetes harmonisches Ganzes darstellen, fesselnd durch das Motiv und seine eigentümliche Behandlung. Seine Bilder

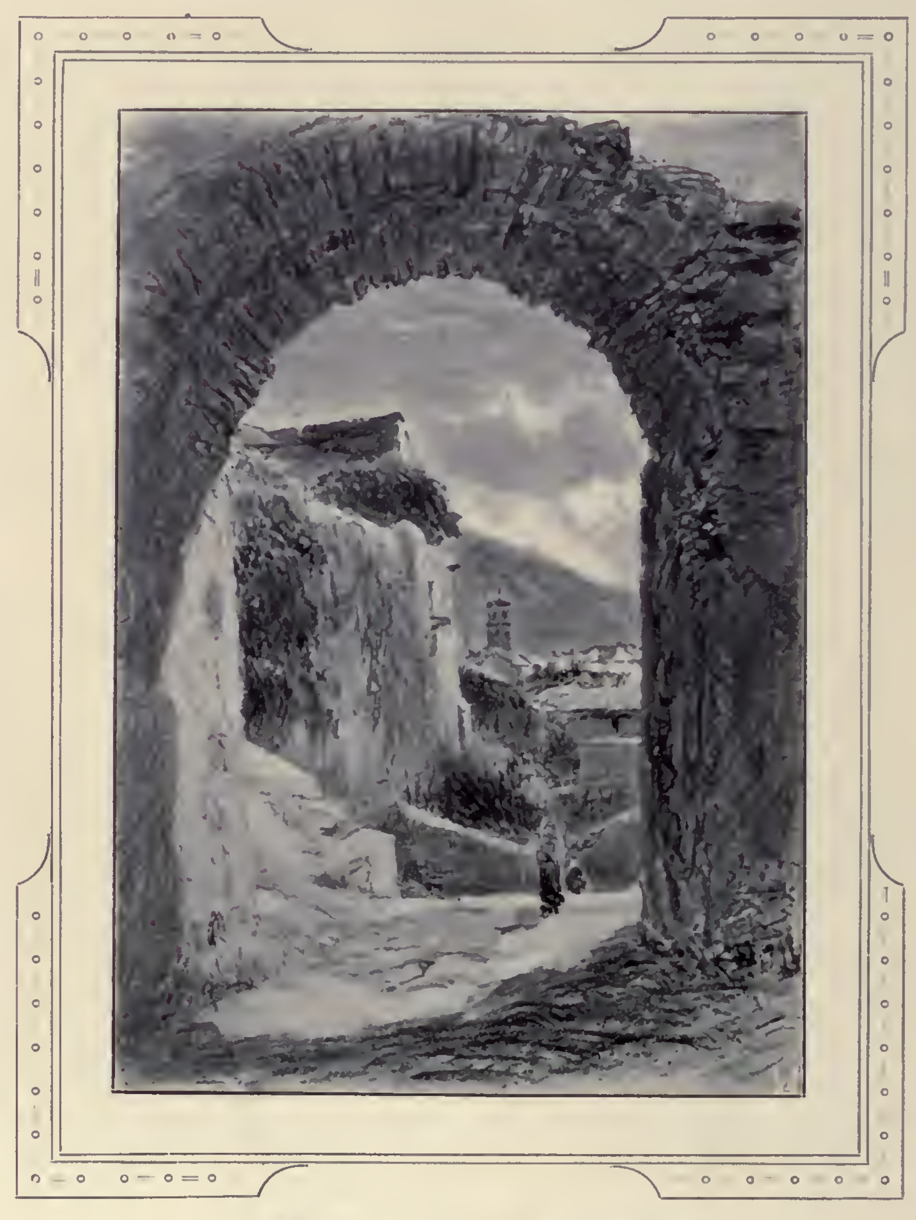
J. MacWhirter, R.A. Welsberg (Zwischen Bozen und Pieve di Cadore)

sind voll malerischen Feinheiten, durchsichtig und leuchtend in den Tönen. Er hat in Schwarz-weiss-Manier schöne Werke geschaffen und zeigt auch als Aquarellist hervorragende Qualitäten; ebenso überrascht er als Zeichner durch seine Flüchtigkeit und Schärfe, mit der er momentane Eindrücke festhält. Man vergleiche nur die eingehenden Studien von verschiedenen Bäumen, die anmutige Birke, die lichtumwobene Fichte, aufgenommen bei Gensachan, und den im Detail so ausführlichen Orangebaum aus Sizilien, ferner die Studie Olivenbäume im Wind, die sich vor unseren Augen gleichsam bewegen, und man wird herausfinden, in welcher Richtung die Vorzüge von Mac Whirters Naturstudium liegen. Wie gewissenhaft er arbeitet und mit welcher strengen Selbstkritik er verfährt, bezeugt, dass er viele Bilder, die teilweise schon ausgestellt waren, die er aber später nicht mehr als vollgültig erkannte, zerstört hat.



J. MacWhirter, R.A. Studie: Oliven-Bäume im Winde (Sizilien)

Er hat sich immer das Gefühl bewahrt, dass wenn ein Künstler etwas zu sagen habe, er aus dem Vollen schöpfen müsse, entweder aus seiner ganzen Empfindung heraus wie aus einem angeborenen instinktiven Triebe, oder aus der bewussten entwickelnden und berechnenden künstlerischen Vorstellung und Erfahrung. Indem er einerseits sein angeborenes schottisches Temperament nicht verleugnet und dem Zuge ursprünglicher Empfindungen folgt, hat er sich bewusst und überlegend dem sehr entwickelten und gebildeten englischen Geschmacke untergeordnet. Er nimmt deshalb im englischen Kunstleben eine Doppelstellung ein, die man bei seiner Beurteilung berücksichtigen muss. Alle Vorzüge und Mängel seiner Kunst erklären sich daraus.



J. MacWhirter, R.A. Torweg zu Susa

Willy Spatz

von

EMIL SCHULTZE-MALKOWSKY, DÜSSELDORF

Seit Flauberts Wort an seinen grossen Schüler Guy de Maupassant Verbreitung fand, dass auf der ganzen Erde weder zwei ganz gleiche Augen, Locken, Hände oder Fingernägel noch auch zwei gleiche Körnchen Sand zu finden seien, seit diese These scharf und schärfer ins heutige Bewusstsein eingetragen worden ist, hat wie in allen Künsten so auch in der Malerei die Zahl der grossen Künstlercharaktere augenfällig zugenommen. Das Eigentümliche, das Individuelle plastisch darzustellen, ist demgemäss das erste Postulat der zukunftstarken Kunstkritik von heute, die Trübner oder Liebermann mit einer gleichen überzeugungsechten Anerkennung aufgenommen hat, wie sie auch Segantini, Klinger oder Stuck zum Sieg verhalf. Von der Pedanterie, einseitig eng nur eine Richtung oder Schule zu goutieren, hat sie sich frei gemacht. Das Klassenwesen ist zurückgetreten, dem individuellen Einzelwesen Raum zu geben. Je eklatanter eine Individualität vor allen andern zu erkennen ist, umso grössere Beachtung wird sie finden, sofern sie selbstverständlich Drang und Kraft besitzt, ihr Eigenstes auch wertentsprechend, alias organisch überzeugend zu gestalten, mag nun das Dargestellte aus einem erdenfremden Traumland niederleuchten oder irgendwelche tägliche Erscheinung aus dem realen Sein zum Vorwurf haben.



Willy Spatz

Von diesem Standpunkt aus wird der Essay geschrieben, der hier folgen wird und der dem Präzisieren jener Kunst- und Lebenswerte gilt, die Willy Spatz als Denker scharf erkannt sowie als Künstler individuell geschildert hat.

☆ ☆

☆

Im Jahre 1861 wurde Willy Spatz in Düsseldorf geboren, woselbst er eine fast idyllisch stille Jugendzeit verlebte. Dramatisch grosse Tage haben seinen Lebensweg wohl nie erschüttert. All sein Wandern führte durch die friedsam schönen Tale eines ernsten deutschen Epos. Altdeutsche Sagenklänge schmückten seine ersten Knabenträume und bunte Märchenlieder sang ihm seine Mutter. Grimm und Andersen sowie der Bilderschatz „Die deutsche Jugend“, die nie des Knaben Kinderstube verlassen haben, weckten früh den Drang in ihm, zu fabulieren.

Den tiefsten Einfluss wirkten Prellers Landschaftsbilder in des Knaben Seele. So mächtig war die Wirkung dieser bunten Blätter, dass sie den ersten starken Kunsttrieb in ihm weckten. Sie liessen ihn, der damals kaum zehn Jahre alt gewesen, zum erstenmal den Stift ergreifen, Preller nachzuahmen. — Im Jahre 1879 bezog er dann die Düsseldorfer Akademie. Die ersten Lehrer, die ihn im Zeichnen unterwiesen, waren Lauenstein und Crola. Das erste Malen lehrte ihn Professor Peter Janssen, des Institutes heutiger Direktor, unter dessen Leitung er zehn lange Jahre strengster Arbeit zugebracht.

Nach aussen hin ein seltsam ruhiges Dezennium, war dieses herrliche Jahrzehnt im Hinblick auf die Evolutionsgeschichte deutscher Kunst der Wahlplatz eines leidenschaftdurchrauschten, schier titanenhaften Aufbegehrens. Nietzsches „Morgenröte“ sandte ihre ersten lichten Strahlenpfeile in die graue Dunstwelt weiter Kreise. Sein Zarathustra reckte sich empor, die alten Tafeln angefaulter Thesen zu zertrümmern. Um Wagners künstlerisches Sein ward tosend Schlacht um Schlacht von vielen Tausenden geschlagen. Max Liebermann ward Bild um Bild verketzert und verschrieen, während Gerhart Hauptmann in tiefer Einsamkeit die Form für seine erste Offenbarung: „Vor Sonnenaufgang“ suchte. „Die freie Bühne“ wurde aufgetan. Und alle, die dem neuen Frührot lechzend sich entgegensehnten, trieb es aus aller Enge häuslicher Verkümmerung hinaus ins Leben, da der Wogenschlag im Meer der Neulicht ahnenden Gefühle und Gedanken am heissesten gen Himmel schäumte. So hielt's auch Willy Spatz nicht länger mehr in Düsseldorf. Die mächtige Metamorphose der deutschen Kunst war ihm nicht unbekannt geblieben, obzwar von ihrer eigentlichen Evolution nur weniges in seine Vaterstadt gedrungen war. Er wandte sich dem heisseren, dem südlicheren München zu. — Die sich erinnern, wie grenzenlos verwirrend gerade dazumal ein Gang durch Münchens Glaspalast auf jede Künstlerseele hatte wirken müssen, die sich zu einer starken, abgeschlossenen Persönlichkeit erst noch entwickeln wollte, werden mir gern zugestehen, dass viel Gefahr mit dieser Wanderung verbunden war. Die verschiedenartigsten Gemälde hatten da in einer derart bunten Reihe Platz gefunden, wie man sie selten noch gesehen hatte. England, Belgien und Frankreich, Holland, Skandinavien und Schottland, alle hatten ausgestellt und alle zeigten das Bestreben, für das schon längst allseits geschriebene „modern“ den anderen Nationen die einzig gültige Erklärung zu diktieren. Ein guter Genius aber führte Willy Spatz. Er brachte ihn zu Karl Marr. Wer dieses ernsten Meisters strenge Selbstkritik und seinen Drang zum absoluten Realismus kennt, wird diese Lehrerwahl für Spatz, den Künstler stillverträumten Innenlebens, als eine glückliche bezeichnen. Jedwedes Kokettieren mit den Farbeffekten nervenüberreizter, dekadenter Feuerwerkler wurde ihm in gleicher Weise unerträglich, wie er gleich Marr

mit nimmermüder Willenskraft erstrebte, seine grossen zeichnerischen Qualitäten mit den Werten neuer Farbenstimmungskunst sowie von falschem Pathos freier Silhouettenreize zu verschmelzen. So war der Einfluss, den der Komponist der „Flagellanten“ auf ihn ausgeübt hat, eminent, obwohl er nur ein Jahr den Vorteil Marrscher Unterweisungskunst genossen hat.

Drei Kompositionen brachte Willy Spatz nach seinem Aufenthalt in München zu gleicher Zeit heraus; Figurenbilder, deren räumlich umfangreichstes: „Der Hirten Gang zur heiligen



Willy Spatz. Die Flucht der heiligen Familie

Familie“ die weiteste Beachtung gefunden hat. Acht Hirten bringen ihre Gaben dar, d. h. sie treffen eben ihre Vorbereitung, in den kleinen Hofraum einzutreten, wo Joseph und Maria sich an der ersten lichten Freude ihres Kindes höchst ergötzen. Freilichtbeleuchtung gibt diesem Werke reiches Leben. Das leichte Kolorit ist durchweg freudig hell gestimmt und lässt der Zeichnung ihre Werte. Durch diese Technik war es Spatz ermöglicht, die Charakterköpfe gänzlich durchzumodellieren. Die dunkelgrau und braun getönte Hirtenschar wird in ihrer plastischen Erscheinung von der lichten Farbe einer langen Mauer sehr lebendig abgehoben. Ist das junge Elternpaar figürlich in der Komposition auch weit zurückgedrängt, so ist die seelisch reine, sonnenfrohe Harmonie, die es in jeder Fiber seines Ausdrucks offenbart, doch derart lockend und idyllisch, dass es dem breitgedehnten Hirtenzug vollauf die Wage hält. Recht

eigenartig neu und reizvoll wirkt zudem die Freude Josephs, der nicht als allzu altgewohnter Fünfziger, vielmehr als Jugendlicher, etwa Dreissigjähriger, zu Mariens Füssen kniet, in deren Schoss der kleine, muntere Strampelwicht gen Himmel lacht. Gleich köstlich wirkt die Hirtenschar. Der erste und zugleich der älteste der sonngebräunten Hirtenleute, schon ein Graukopf, lugt entblössten Hauptes um die Mauer. Den Hut hält er in schüchternheiterfüllten Händen. Ehrfurchtscheues, atemloses Zagen bebt in jeder Linie seiner vorgebeugten Haltung, deren grosser Reiz nicht wenig durch des Hintermannes neugiervolles Drängen, endlich einzutreten, höchst geschickt gesteigert wird. Für den Beschauer recht humorvoll wirkt sodann die grosse Sorgfalt, in der zwei andere aus der Schar der Gebefrohen ihre Mäntel noch vom letzten Feldstaub säubern. Der Schluss der bäuerisch unbeholfenen Gruppe zeigt ein kleines Hirtenbübchen, das zwei gutgepflegte Schafe als der Gaben köstlichstes Geschenk an einer Leine führt. Ein drolliger, doch stets dezent gehaltener Humor erfüllt das eigenartig frische Kunstwerk, das für die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf erworben wurde. Ein schlichter Hinweis will es darauf sein, mit welcher Ehrfurcht nach des Künstlers Ansicht jedem neuen Menschensohn begegnet werden müsste. Kann nicht ein jeder eine neue Welterlösung bringen? Zur Ausgestaltung dieser ethischen, aus urgermanischem Gemüt geborenen Idee hat Willy Spatz noch manches Werk gemalt. Mit welcher deutschen Herzlichkeit er selbst dem Leben in der Kinderseele Jahr um Jahr geopfert haben muss, zeigt eine variationenreiche Fülle bunter Studienblätter, die er geschaffen hat. In sämtlichen Entwicklungsphasen ist das Kind in seinen Werken dargestellt. Bald gänzlich unbeholfen sitzt es da in weissem Kittelchen und grenzenloser Schüchternheit, die schmalen Schultern ängstlich hochgezogen. Willenlos und zart wie eine Lilienblüte, die sich eben erst erschlossen. Die kleine Rechte unterm Kinn in scheuer Bebefurcht. Und doch ist nur die Mutter da, die leis sich niederbeugt, um seine bange Stirn zu küssen. — Dann, etwas älter, schon ein Reiferes mit Augen, die ganz nur Staunen sind, weil sie zum erstenmal entdecken, dass die Fingerchen der Linken auf der rechten Hand der Mutter sich bewegen, ja schon trommeln können. — Wieder etwas älter spielt ein Blondgelocktes zaghaft und doch voller Neugier mit den Blütenblättchen einer Rose oder auch mit einer Locke aus der aufgelösten Haarflut seiner Mutter. — Oder aber und noch eigenartiger sehen wir, wie Mutter und Kind sich die Zeit vertreiben, indem sie voll von Sonnenfreudigkeit in köstlicher Naivität die Nasen aneinanderwuscheln, schnell und schneller. Alles haben sie in ihrem heiteren Spiel vergessen: Wind und Wetter und Tag und Nacht. — Und alles das ist ausgeführt in einer Eleganz und Sicherheit der Zeichnung, die jedes



Willy Spatz. In der Hängewiege



Willy Spatz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, M[illegible]

Tristan und Isolde



Willy Spatz pinx

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Psalm 100

Kinderlallen wiedergibt, wie sie des Kindes tiefsten Traum und Herzenswunsch zum Ausdruck bringt.



Willy Spatz. Schlafendes Kind

So könnte ich noch lange die lieblichsten Geschichtchen weiterschildern, immer reizender und immer lustiger, wie sie nur der zu formen Überzeugungskraft besitzt, der diese Spiele unermüdlich selbst gespielt und ganz durchkostet hat und der vor allen Dingen die schöne Einfalt eines deutschen Herzens in sich trägt. Des Künstlers Stoffgebiet jedoch ist umfangreich und mannigfaltig. Denn bis zu dieser Stunde war Willy Spatz nicht selbstgefällig klein genug, in irgend einer Genremalerei sein höchstes Ziel zu suchen, in diesem Fall z. B. in der Spezialität als Kindermaler dauernd zu verharren. Die Kränze seiner einstigen Vollendung sieht er aus höheren Gebreiten niederleuchten.

Der grosse Gang der Evolution der Menschheit nach jeglicher Kulturepoche ist auf den Trieb der Opposition sowie Reaktion zurückzuführen. Noch leben wir seit etlichen Dezennien die Zeit der nervenüberreizten Unrast, die nichts von einer Zukunft wissen, die nur die Gegenwart geniessen will. Bald werden wiederum die Jahre und Dezennien kommen, da wir tiefstille Einkehr in uns halten werden. Und kehren wir alsdann zum Kind und seiner schlichten Einfachheit zurück, dann werden wir noch selbstverständlicher als jetzt zu schätzen wissen, was Spatz in seinen Kinderbildern geben wollte.

.Die folgende Betrachtung ist dem Lyriker in Willy Spatz zu eigen. Sie widmet sich, es sei gleich hier gesagt, dem wesentlichsten Teil in seinem künstlerischen Streben, weil sie sein Eigenstes, sein Tiefstes zu bewerten sucht. Des Künstlers lyrisches Empfinden verdient schon deshalb eine weitere Beachtung, weil es stets deutsch und nie — sentimental zum Ausdruck kommt. Ein starker Rhythmus lebt in ihm. Es weiss die Flächen grosser Tafelbilder zu beherrschen und pflegt in jedem Werk nur eine Saite aus dem Spiel der menschlichen Affekte anzuschlagen. So klingt in diesen Stimmungsbildern, die ihr Entstehen stets einer lyrischen Vibration verdanken, als Grundton Ernst und sorgenvolle Schwermut, Hoffen, Freude oder auch das Lächeln eines schönen Traumes wieder. Das Kolorit schlägt meistens diesen Grundton an. Der lyrische Gehalt verdichtet sich zu einer farbigen Erscheinung und strebt, in breiten Farbenflächen seine Wirkung zu erzielen. Die Körperhaltung und die Physiognomie der dargestellten Frohbewegten beziehungsweise Tiefbetrübten treten dann hinzu, die Dominante zu verstärken.



Willy Spatz. Kinderakt

„Ein Morgentraum“ im Stall zu Bethlehem bringt beispielsweise stimmungsvoll ein Farbenlied in Rosarot auf blaugrauschwarzem Untergrund. In Heu und Stroh gebettet und in



Willy Spatz. Mädchenkopf

sanftem Schlummer liegt Maria. Wohligwarm in inniger Umschlingung ruht in ihrem Arm das Jesuskind. Und beide überströmt das liebe Licht der Morgenröte, das durch des Stalles Luke sich über sie in reicher Rosaflut ergiesst. So wärmend strahlt das Licht herein, dass Maria, wenn auch schlafend, seine Rosawellen fühlt und sieht und wieder fühlt, bis sich die Leuchteflut in ihr zu einem Morgentraum verdichtet. Leicht wie das Licht und ganz wie dieses, rosarot, sieht sie im Traum auf lautlos leisen Schwingen ein lieblich blondgelocktes Engelsbübchen in die Hütte niederschweben. Wie behutsam es den Boden sucht, die Schlafenden durch kein Geräusch zu wecken. Und nun ein zweites Engelsbübchen und ein drittes, viertes . . . . Und alle angetan mit weissen Kittelchen und alle in derselben staunenden Bewunderung im Angesicht des Jesuskindes. Wie behutsam still sie schauend sich vornüberbeugt, die falterleichte Schar; zumal das erste, das zu ihren Häupten kniet . . . Maria lächelt. — So kühn und reich an leuchtenden Kontrasten ist hier das Spiel der Töne, dass es den Anschein hat, als wäre dieses Werk der Ausdruck einer grossen Freude an den Strahlen tiefer Farbentöne. Die Zeichnung hat der Flächenwirkung weichen müssen. Nur um den Farben festen Halt zu geben, scheint mir die Formensprache durchgeführt zu sein. — Noch inniger und ausgeglichen konzentrierter wirkt die Farbenstimmung „Sorgen". Auf ärmlich schlichtem Lager ruht in tiefem Schlaf ein Kind von etwa dreissig Monden. Zu seinen Füssen hockt auf weissem Bärenfell des Kindes Mutter. In müdem, kummervollem

Traurigsein lässt sie ihr sorgenschweres Haupt aufs Bett des Kindes sinken und ähnlich trostlos, wie der Grundton ihrer Kammer, schaut sie der grauen Zukunft ihres Kindes bang entgegen. Eine psychologisch tiefe Ausgestaltung sowie an Plastik reiche Modellierung lebt in dieser Komposition, die nicht in letzter Hinsicht durch ihre grosse, schlichte Linienführung fesselt und ergreift. Das einzige, was in diesem Bild aus armer Hütte stört und was ganz fehlen könnte, ist das Bärenfell. Oder sollte dieser Teppich noch als letzter Schmuck aus guter, sorgenfreier Zeit zurückgeblieben sein? Der Mutter feingeformtes Antlitz lässt mich diese Frage stellen. — In diesem Bilde „Sorgen“ ist es Spatz am eklatantesten gelungen, alle Mittel jener Technik zu verwerten, die in ihren Einzelheiten schon in des Künstlers frühesten Werken anzutreffen ist. Und darum lebt in dieser Dichtung wohl die stärkste Stimmungstiefe, die Spatz bis heute auf die Leinwand übertragen hat. Ich denke diesmal weniger an die Technik, die er als Maler anzuwenden pflegt. Nur über jene Regeln, die er als Dichter, speziell als Lyriker, als Stimmungskünstler zu beherrschen strebt, sei hier berichtet. Was Paul Verlaine in der französischen und Th. Etzel in der deutschen neuen Lyrik mit beispielloser Konsequenz zu einer faszinierenden Gestaltung brachten, hat Willy Spatz versucht, und mit Erfolg versucht, in seinen lyrischen Motiven anzubringen. Ein Seelenklang soll angeschlagen werden. Und alles, was mit dieser einen seelischen Vibration nicht absolut in Einklang stimmt, wird streng eliminiert. Die letzte Möglichkeit, die da auch nur entfernt an Phrase mahnen könnte, wird von diesen Stimmungsdichtern zur höchsten Konzentration des einen angestrebten Tones ausgeschaltet. In die Malkunst übertragen und konkret geäussert heisst dies: Jegliche Figur, jedweden Gegenstand und last not least jedweden Farbenton, der in der Stimmung „Sorgen“ auf der Mutter graues Sorgengrübeln ablenkend hätte wirken können, hat Spatz mit Glück und Absicht ferngehalten. Der Kammer Flächen-, Licht- und Farbenwerte fliessen mit der sorgerfüllten Seelenstimmung ineinander, und dadurch löst das Ganze ein einheitliches Klingen aus, das seine Wirkung nie verfehlen wird.

Nunmehr bleibt noch übrig, auf Willy Spatz als Maler grosser Wandgemälde einzugehen, um dann der Arbeit letzten Teil für die Betrachtung seiner sogenannten Christusbilder freizulassen.

Mit einem Triptychon sei hier begonnen, das im Realgymnasium zu Elberfeld die Aula schmückt. Der Jugend geistige Erziehung stellt das erste Bildwerk dar. Das zweite Bild führt uns auf eine freie Stätte, da sich die Jugend zur Erholung in Kampf und Spiel zu neuer Geistesarbeit stärkt, das Gleichgewicht der Kräfte zu erhalten. Die dritte, räumlich grösste Komposition, das Mittelbild, zeigt in typischen Symbolen das Treiben, das der Handel mit sich bringt. Und somit wiederholt das Ganze die ewig neu zu lehrende Maxime, dass nur dann der Handel eines Volkes gute Früchte zu zeitigen vermag, wenn es von Jugend auf in geistiger und körperlicher Übung bleibt. In seiner frischen, farblich feingestimmten Kaseïnausführung belebt das Triptychon den Aulasaal sehr angenehm und zweckentsprechend. Die naturgetreue Wiedergabe in jeglicher Bewegung der lebendig geschilderten Gestalten unterstützt die helle Wirkung augenfällig.

„Duisburg wird als Universitätsstadt ausgerufen,“ diesen Festakt zeigt das zweite Wandgemälde, das Willy Spatz geschaffen hat und das im Rathaussaal von Duisburg die Proklamation

vergegenwärtigt in einer Farbenpracht, wie sie in ihren vornehm abgetönten und gedämpften Harmonien auf ähnlich umfangreichen Flächen selten anzutreffen ist. Das Werk an sich zeigt eine durchaus glänzende und einwandfreie Lösung des gestellten Themas. Vollendeter hat Duisburg sie wohl nicht erwarten können. Von jenen heiligen Gluten der Verzweiflung aber, nicht weiter über sich hinauszukommen, das Menschenmögliche in jedem Punkt vollbracht zu haben, von diesen Qualen, die den ganzen Menschen schier vernichten, um den Künstler zu erheben, ihn zu läutern und zu segnen, weiss die Seele dieses Werkes nichts zu melden.

„Ich aber liebe den," sprach Nietzsche-Zarathustra, „dessen Seele sich verschwendet."

Wie ganz er selbst ist Willy Spatz dagegen in den Wandgemälden, die ihm das Kultusministerium in Auftrag gab, um die Kapelle in Schloss Burg zu dekorieren. Die altgewohnte Kraft in der Empfindung der geschilderten Gestalten, gesteigert durch die eigenartige Behandlung der Farbentöne, die wiederum der einheitlichen Stimmung unterworfen sind, bringt Spatz in diesem Werk zum erstenmal zu einer grossen Geltung. Weil eine künstlerische Vollnatur mit tiefer Liebe diese Dichtung schuf, aus der das Heldenlied der Selbstverschwendung mir entgegenklingt, werd' ich des längeren bei ihr verweilen. Drei breite Wände galt es, in dem Raum der weihevollen Stimmung, der Erhebung, auszumalen. — Der Eingangstür zunächst gelegen, zeigt die Wand der Introduktion, wie einem Volke eine neue Lehre oder Weltanschauung verkündet wird. Symbolisiert bringt dieser Grundgedanke die Wiedergabe einer folgewichtigen Begebenheit aus der Geschichte des bergischen Landes: seine Bekehrung zum christlichen Glauben durch den Apostel Suitbertus. Er zeigt, wie dieses Missionares Worte einerseits mit stumpfer Neugier oder auch Verständnislosigkeit, mit Zweifel oder Widerspruch und Trotz und andererseits mit Einkehr und mit Andacht bis empor zur völligen Begeisterung aufgenommen werden. Das Nahen eines allgemeinen Seelenaufruhres, mit einem drohenden Gewitter zu vergleichen, schildert das Gemälde. Den Ausdruck dieses Kommens einer Geistesrevolution sinnfällig zu verstärken, tönt die Natur aus diesem Bild heraus in ihren Grundakkorden schwer und düster. Das satte Grün der knorrig alten Bäume, die alles Taglicht dämpfen, sowie das unbestimmbar schwärzlich grau getönte Farbenspiel des Bodens und der in düstere Gewänder gekleideten Gestalten verdunkeln den Gesamtton sehr beträchtlich. Dass auch in diesem Bild des Künstlers Kompositionstalent zu einer starken, angenehmen Geltung kommen würde, war nach den früheren Entwürfen leicht vorauszusehen.



Willy Spatz. Mädchenkopf

Auch hier ist des geschilderten Momentes wichtigste Gestalt in jeder Hinsicht klar hervorgehoben. Nicht nur die schlichte, grosse Linienführung, die in dem vorerwähnten Werk dem Proklamator die erstrebte Wirkung brachte, ist hier geschickt verwandt, auch koloristisch wusste Spatz — und ohne irgendwie den Boden des Natürlichen zu überschreiten — der Predigergestalt den Wert des Wichtigsten zu geben. Sie trägt das lichteste Gewand, das sich



Willy Spatz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

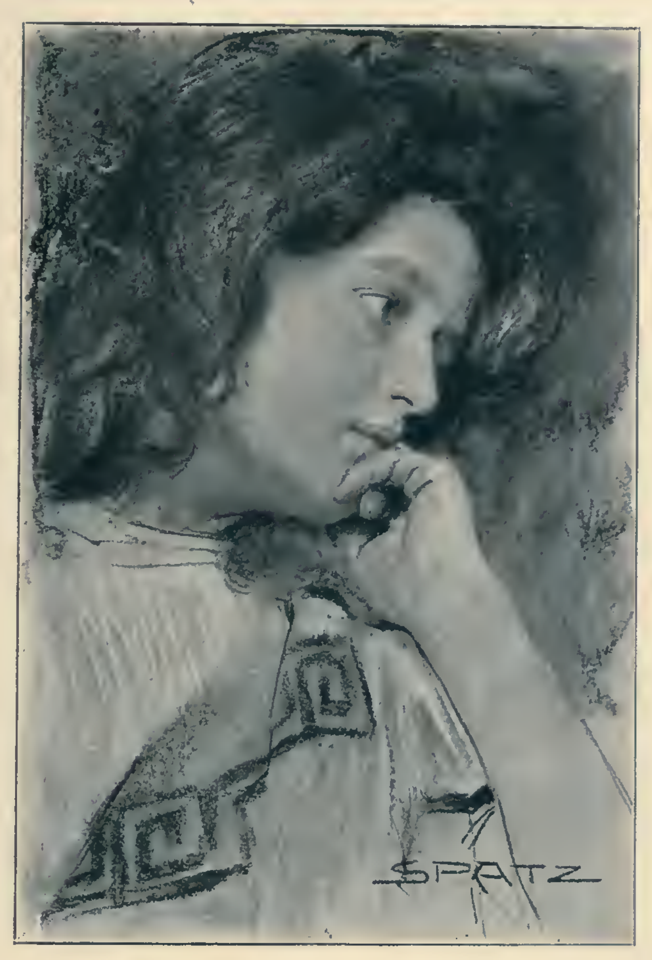
Ein Engelskuss



Willy Spatz pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Harfenspielerin



Willy Spatz. Mädchenkopf

in plastisch reichem Faltenwurf von den Gewändern der Umgebung vortrefflich abhebt. — Zeigt diese Wand der Eingangstür das Säen eines Saatkornes, das einst zur Inkarnation der neuen Lehre blühen und gedeihen soll, so bringt des Raumes Längswand in breitem Triptychon das erste Spriessen und die ersten Blüten jener Saat. Dekorativ und absolut symbolisch ist dieses zweite Bild gedacht. In leichtem Steigen aufwärtsstrebend zieht je ein Menschenzug auf beiden Seitenbildern dem Mittelbild entgegen, da eine Idealgestalt auf hohem Prachtstuhl thront. Die Hüterin der christlichen Wahrheit stellt dieses Wesen dar. Ein aufgeschlagenes Buch ruht breit auf dieses edelschönen Weibes Schoss. Die Rechte hält ein Schwert, zweischneidig wie die Lehre, die das Buch enthält, von der ihr Meister, der grosse Nazarener, einst gesagt: „Mein Wort ist wie ein doppelschneidig Schwert.“ Zu Füssen dieser hehren Hüterin, die da in aufgelöstem, schwarzem Haar mit grossen, dunkeltiefen Augen niederschaut, beugt sich zur Rechten ein priesterlicher, durch weiten Hermelin signierter Greis. Ein Ritter mit entrolltem Banner kniet zur Linken. Sie beide sind Vertreter je einer Macht, die wohl vor allen andern bisher dazu berufen waren, Religionen zu beschützen wie auch zu verbreiten. — Das rechte Seitenbild, das sich aufs engste an das Bild von der Bekehrung durch den Apostel Suitbertus anschliesst, zeigt eine Schar vornehmlich schwarz gekleideter Gestalten. Ein mächtiges Verlangen nach der Wahrheit der christlichen Lehre hat sie herbeigeführt. Sehnsüchtig breiten sie die Arme aus. Von ihren Lippen kommt der Psalm: „Ich aber will schauen Dein Antlitz in Gerechtigkeit; ich will satt werden, wenn ich erwache, an Deinem Bild.“ — Die linke Seitenwand zeigt eine Schar vornehmlich hell gekleideter Gestalten. In hochzeitlichen Schmuck sind sie gehüllt. Der neuen Lehre Geist hat sie bereits gesegnet. Vertrauen in die Zukunft lässt ihren Mund frohlocken und zaubert lichten Glanz in ihre glückverklärten Augen. Ein junges Brautpaar führt diese Schar in ihrer Mitte. Das gemeinsame Erfassen der neuen Lehre hat sie doppeleng verbunden. Und jugendliche Harfnerinnen spielen auf. Lobsingend preisen sie der Seele Frieden, den die neue Wahrheit ihnen gab. Ein grosser Zug in Farbenklang und idealisierter Seelenstimmung erfüllt das Triptychon. — Das letzte Bild ist gleichfalls streng symbolisch aufzufassen. Der ganzen Dichtung grosses Hallelujah tönt den Schauenden aus ihm entgegen! Des Paradieses mystisch Rosengärtlein wird uns da aufgetan. Von träumerisch gedämpften Lauten wie von rosenüberblühten Harfen wundersüss begleitet, singt eine schwarzgelockte Engelschar, mit dunkelroter

Rosenpracht das reiche und gelöste Haar geschmückt, der Seligkeiten höchstes Lied: das Lied der Weltvergessenheit ... Gleichsam als Lohn ertönt es allen, die an das Evangelium glauben, das das Kindsein predigt: „Wie dieser Kindlein eines müsst Ihr werden, wollt Ihr ins Himmelreich eingehen.“ Während der Harfnerinnen Lied ertönt, lächeln, spielen oder träumen ungezählte Kinder im Gartenland des erdentrückten Paradieses oder lauschen auf, behütet von der Liebe ihrer Engel. Ein mächtiges Gefühl durchrauscht das Ganze, geschmückt durch eine glänzende und reiche Phantasie. Die Poesie der Farben feiert hier Triumphe. Zwar nicht die Poesie der grellen und direkten Farben ist hier angewandt. Die stillen, die gedämpften Töne zeigen ihre Werte. Gedämpft ist hier das dunkle Rot der Rosen wie das tiefe Braun der Haare oder auch das Schwarz der prächtigen Gewänder, und alles das so mystisch und so wunderbar, als hielte ein feiner, sanfter Schleier die Glut der Farben leicht verhüllt wie in den Versen eines Hofmannsthal. — Ich kann auch diesmal nicht umhin, des Künstlers Kompositionstalent in kurzem Hinweis zu erwähnen. War in den vorgenannten Bildern ein schlichter, abgeklärter Zug zur Hauptfigur der Dichtung deutlich zu erkennen, so ward in diesem Werk mit feinem Geist das Gegenteil erstrebt. Im Rosenhain des Paradieses blüht allenthalben gleiche Poesie in gleichem Farbenzauber. Nichts tritt hervor zu Eigenglanz. Und diesem Sinn entsprechend gibt sich das Ganze dann in allen Teilen gleichartig reich an Farben- wie an Linienschönheit. Beim ersten Überblick des ganzen Werkes, das doch die Schauenden r e l i g i ö s bewegen und erheben soll, wird man nach Christus oder seiner Mutter, nach Johannes oder auch Jakobus, seinem Bruder, oder nach den anderen Aposteln vergeblich Umschau halten. Die altgewohnten Typen der Deger, Müller und Genossen, wie sie die Kirchenbilder bis zu diesen Tagen immer wieder zeigen, sind hier mit strengem Vorbedacht vermieden. Und doch — wie seltsam diese Farben ... wie tief poetisch ihr gedämpftes Leuchten ... wie rein, wie mächtig und wie voll von Frieden die Gemütsbewegung ... und alles das so still, so weihevoll, ganz wie im Nebenraume eines Domes.



Willy Spatz. Ein Kuss

Aus neuem Geist ist dieses Werk geboren und zeugt von einer tiefen Lauterkeit. Ich dachte wieder einmal an den Zukunftstraum so mancher Zeitgenossen. Wär's dennoch möglich, den

Mystizismus eines allzu alten Glaubens dem Volk durch das Mysterium einer neuen, grossen Kunst einst zu ersetzen?

Diese Frage wird auch im letzten Abschnitt dieses Heftes eine wesentliche Rolle spielen. Es sei gleich hier mit ihm begonnen.

Von Christusbildern soll die Rede sein, obgleich zwar Willy Spatz, es sei hoc loco schon vorweg geschrieben, nie noch ein Christusbild entworfen, geschweige denn geschaffen hat. Den Nachweis werde ich erst späterhin erbringen. Ihn auszuführen, seh' ich mich zuvor veranlasst, festlegend über alle Christusmalerei zu konstatieren, was sie behandeln soll. Des Christentumes Gründer, Jesus von Nazareth, soll sie so wiedergeben, wie ihn der Künstler innerlich erschaut, versteht, empfindet; sei's nun als Sohn des Zimmermannes, als den Propheten der Propheten, sei es als Christus den Gesalbten, oder schliesslich als der Juden König, den grossen Volksaufwiegler, wie die alten Klassiker ihn einst gesehen, oder wie Munkacsy, Liebermann, Ernst Zimmermann und Gebhardt oder Uhde Christus sahen, bezw. jetzt noch sehen. Da diese Monatsschrift sich exklusive mit der Chronik moderner Kunst befasst, will ich mich lediglich den letztgenannten in knappster Betrachtung widmen. — Munkacsy muss zunächst vor allen anderen von der Betrachtung ausgeschieden werden. Seine Christusbilder vermögen durch ihre grosse, grelle Kühnheit in der Farbe und durch das laute Pathos des Gewollten auf den ersten Hinblick zwar zu fesseln, ja zu faszinieren. Doch eben dieses übertrieben breite Pathos, durch das die Mehrzahl der Gestalten wirken soll, macht jegliche Figur zumal in dem schon bald erblassen, der je vom Vollwert des Verinnerlichen auch einmal nur durchdrungen wurde. Ein Opfer ihrer zu theaterhaften, ich möchte sagen ungarisch-theaterhaften Pose, wird jede der Gestalten ein tieferes Gemüt wohl überschreien, doch niemals überzeugen können. Ernst Zimmermann und Liebermann sind gleichfalls auszuscheiden. Den grossen Nazarener und die zwölf Apostel im Sinne ihrer Heimat, des rassefreien Judentums darzustellen, kann nie und nimmermehr erbauend



Willy Spatz. Sehnen

auf uns wirken! So bleiben übrig: Fritz von Uhde und Eduard von Gebhardt. Die weiteste Verbreitung fand bisher der letztgenannte. Ihm will ich mich zunächst zuwenden. Ich sehe gänzlich davon ab, den allzu oft genannten Zug des Künstlers, seine biblischen Gestalten deutsch-mittelalterlich zu kostümieren, näher zu beleuchten. Rein äusserlich erscheint er mir. Denn er befasst sich doch vor allen Dingen mit der Schale einer Frucht. Doch alle Frucht will ich an ihrem Kern erkennen. Und dieser Kern ist in den meisten Werken Gebhardts eigenartig echt und derart gut, dass jene grosse Anerkennung, dessen sich der Künstler stets erfreuen konnte, vollauf zu Recht besteht. Als Bildner ganzer Menschen steht Gebhardt in der ersten Reihe seiner Kunstgenossen. Denn unbestechbar ist sein Blick für alles, was da Leben heisst. Ein nimmermüder tiefer Drang zum absoluten Realismus schafft in ihm. Und doch — als Christusmaler bin ich gezwungen, ihn in jedem Bilde abzulehnen. Gerade weil der grosse Psychologe mit ganzer Macht sich nur an das reale Sein gehalten, weil er in Mienenspiel und jeglicher Empfindung das nur wiedergeben konnte, was seine Augen unverhüllt gesehen, war es für ihn unmöglich, Christus wahren Christen glaubhaft darzustellen. Denn zur Gestaltung des Gesalbten, der da die Menschheit immer wieder heiss gebeten: „Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst", von dem zugleich uns Markus überliefert hat: „Und er ging in den Tempel, fing an und trieb aus die Verkäufer und Käufer in dem Tempel; und die Tische der Wechsler und die Stühle der Taubenkrämer stiess er um; und liess nicht zu, dass jemand etwas durch den Tempel trüge!" zur überzeugend hehren Wiedergabe dieses göttlich Grössten hat es das Leben bis zu dieser Stunde nicht vermocht, Gebhardt ein Sinnbild grossen Stiles in diesem oder jenem Menschen zuzuführen. Und hierin lag bisher ein grosser Teil der Tragik seines Schaffens. So konnte es Gebhardt nur selten glücken, Christus merklich vor den andern auszuzeichnen, am wenigsten vor seinen häufig edelschönen weiblichen Gestalten. Es ist und bleibt aber doch ewig nötig, in einem Christusbilde Christus ähnlich klar von jeglicher Umgebung abzuheben, wie es z. B. Björnson in seinem Drama „Über unsere Kraft" gelungen ist, den Pfarrer Sang als mystisch eigenartigste Erscheinung in jeder Hinsicht über alle, die sein Haus betreten, hoch emporzuheben. Ein wundersames Fluidum von Liebe geht von diesem erdentrückten Menschen aus. Gleichwie aus einer fremden Welt ist all sein Schreiten leicht wie Schwebegang und seine Worte haben weiches Klingen. Wunder wirken sie. Wie fromme, sanfte Hände legen sie sich kühl auf heisse und erregte Schläfen. — Gebhardt ist es aber nicht nur häufig nicht gelungen, seinen Nazarener hinsichtlich seiner Eigenart und Lauterkeit klar und absolut in seiner Bilder Mittelpunkt zu bringen; im Gegenteil tritt hier und da in mancher Hinsicht gerade Christus, für den allein die Kompositionen doch entstehen sollten, sehr zurück. Ich denke beispielsweise an ein Bild, in dem Maria von Bethanien in einem Zustande innerer Erschütterung geschildert ist, wie mich bis heute eine Physiognomie in einem Bilde nie ergreifender durchschauert hat. Die „Auferweckung des Lazarus" zeigt das Gemälde. Zur Rechten hat sich Lazarus, gleichwie aus tiefem Schlaf erwacht, halb aufgerichtet. In des Bildes Mitte legt Christus seine Hand auf des Erwachten Schwester Stirne, während diese in schwarzem, fliessendem Gewand und blondem, weit gelöstem Haar zu

des Erlösers Füssen kniet. Eine schwere, heisse Träne glänzt noch an ihrer grossen Wimper, schluchzt noch von ihrem grossen Leid, von ihrer tiefen Trauer, indes die Augen schon in niegeahntem Glück, in namenloser Seligkeit erstrahlen. Ein herrlicher Moment! Wie muss im ersten Augenblick vor diesem Ausdruck tiefsten Seelenlebens alles schwinden, was jenes schöne Weib umgibt, und wenn's auch noch so meistersicher hingezaubert wurde. So zeigt das tief ergreifende Gemälde zu stärkstem Eindruck die köstlichsten Momente aus dem Leben jener Tiefbeglückten von Bethanien, während Christus selbst als psychologische Staffage dient. Des Bildes Unterschrift und seine rechte Hälfte ist lediglich ein Kommentar, das reiche Glück Marias zu begründen. Wie hier so ist in allen anderen Gemälden Gebhardt in erster Hinsicht darauf ausgegangen, ergreifende Motive aus dem Leben darzustellen. Ich wüsste nicht, wo er den umgekehrten Weg gegangen wäre; wo rein religiöse Andacht das eine oder andere Bild geschaffen haben könnte. So sind wir Gebhardt als Menschenmaler unserer Zeit gar hohe Anerkennung schuldig. Ihn als Christusmaler zu bewerten, wäre absolut verfehlt.

Weit glücklicher als Gebhardt hat Fritz von Uhde es verstanden, dem zeitgemässen Vorbild eines Christusmalers nahe zu kommen. Er fasste Christus weder protestantisch nüchtern auf, noch gab er ihm die Gloriole katholisch mystischer Verehrung. Auch war es seinem Innersten zuwider, wie Liebermann und Zimmermann in seinen ersten Bildern, den Heiland als den Sohn des Zimmermannes Joseph, des Sohnes Davids, aufzufassen. Er löste Christus von seiner Herkunft wie von jedem Dogma gänzlich los. Als aller Menschen grössten, heiligsten und darum göttlichsten versuchte er, ihn darzustellen. Rein menschlich sah er ihn. Im Geiste jenes Distichons, das Richard Dehmel in das Buch seiner „Erlösungen“ geschrieben:

„Ist euch der ‚Heiland der Welt‘ als Gott nur wert der Verehrung?
Gilt euch ein menschlicher Gott mehr als ein göttlicher Mensch?!“

in diesem Sinne hoffte Uhde der Christusmalerei urneue Perspektiven zu eröffnen. Ob sich des Künstlers Zukunftstraum, die Christusmaler neuen Bahnen zuzuführen, realisieren wird? Die Zeit nur kann die rechte Antwort geben. So brachte Uhde denn des Christentumes herrlichstes Symbol als gotterfüllten Menschen unserer Zeit, als Wesen voll von Güte, Weisheit, Nächstenliebe, als Kinderfreund und Volkserzieher. Doch nicht nur ideell, auch malerisch und psychologisch ging Uhde meistens über Gebhardt



Willy Spatz. Träumerei

eklatant hinaus. Allein des Künstlers Lichtbehandlung — den Pleinairismus wählte er — ist in manchem Bild so feierlich und wundersam, wie sie des öfteren die Stimmung, die göttliche Gestalten zu umgeben pflegt, durchaus erschöpft. Kongenial ist sie dem grossen seelischen Gehalt, der Uhdes Werke meistens adelt. Er sichert schon allein dem Göttlichsten das weiteste Interesse, ganz abgesehen von jeder anderen Verherrlichung durch Farbenwerte oder durch die Haltung derer, die da um ihn sind. — Soll nun auch hier die Art und Weise, wie der Künstler die Gestalten zu seinen Christusbildern einzukleiden pflegt, betrachtet werden? Rein äusserlich ist sie auch hier für mich, die Frage. Wird man dereinst die bayerischen Gewänder Uhdes mit



Willy Spatz. „Kommet her zu mir . . . .“

wesentlich viel fremderem Gefühl empfinden, als wie in diesen Tagen Gebhardts mittelalterliche Trachten auf uns wirken? Und haben ferner die grossen Meister der Vergangenheit Christus in dieser Hinsicht ihrer Zeit n i c h t gleichfalls angepasst? Ist es da Uhdes Schuld, dass alle, die da jetzt vor seine Werke treten, in ihrer Mehrzahl sich von Äusserlichem derart leiten und verleiten lassen, dass sie einerseits durch die Gewänder irritiert, es andererseits nicht als der Mühe wert erachten, sich in die Seelenwesenheit der Bilder zu versenken? So haben sie denn auch in ihrer Mehrzahl nicht vernommen, wie Uhde beispielsweise in seiner glanzerfüllten Dichtung „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ sich bittend an die Menschheit wendet, in ähnlich reiner, ähnlich grosser Liebe sich dem Kind und seinem Wunsch und Spiel zu widmen, wie Christus einst es allen anempfohlen hat zum Heil des Hauses wie des ganzen Volkes.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen“, diese Schöpfung rechne ich rein ideell, ganz von den grossen malerischen und Empfindungswerten abgesehen, zum Besten, zum Vollendetsten, was

in den letzten vier Dezennien auf dem Gebiet der Christusmalerei entstanden ist. Und doch kann ich mir diese Komposition um vieles noch vollendeter, vertiefter denken. Nicht eine weitere Bereicherung durch malerische Elemente wäre hier am Platz. Fast zu geschickt wird hier das Licht geführt, auf Christus hinzuweisen. Er selbst ist noch weit inniger und liebevoller, um vieles seeliger, d. h. noch christlicher und edler zu gestalten. Hier liegt der Kernpunkt aller Christusmalerei von heute. Weit wallende Gewänder sind genug gemalt sowie bewundert worden. Des Nazareners Menschlichkeit und grosse Liebe reich und reicher zu gestalten, das sei das höchste Ziel der neuen Generation. Wer sich von ihr dazu berufen fühlt, ein endlos weiter Weg dehnt



Willy Spatz. Gang der Hirten zur heiligen Familie

sich vor seinen Augen aus, den er durchwandern muss. Denn dann nur wird er es erreichen können, den grossen Nazarener überzeugend darzustellen, wenn er sein Leben lang den christlich frömmsten Menschen nicht nur ohne Unterlass zu malen sucht. In erster Linie sei es seine Pflicht und immer wieder all sein Sehnen, ihn zu leben! Wer ihn in tiefster Inbrunst lebt, wird Sieger werden. — So wiederhole ich: nur durch der Künstler nimmermüdes Sich-Versenken in den Geist des Christentums, um seinen Sinn alsdann zu leben, wird es der neuen Generation gelingen, die Bibelmalerei nach Gebhardtschen Prinzipien zu vertiefen, um sie zur Christusmalerei emporzuheben, sowie auf Uhdes grossen Bahnen fortzuschreiten. —

Die Anerkennung und das Lob, unter seinen Kunstgenossen als einer der ersten dieses Postulat als solches scharf erkannt, ne dicam auch des öfteren in seinem Sinn gemalt zu haben, hat Willy Spatz verdient. So kehre ich nach scheinbar langem Seitenweg zu ihm zurück, um nunmehr weiter auszuführen: ihm war's am wenigsten darum zu tun, in seinen religiösen Bildern

Christus darzustellen. Nur die Worte seiner Lehre, nur die Seele seiner ewig grossen Botschaft galt es ihm zu malen: das Evangelium der Liebe. Zu neuem Wirken will er es gestalten; denn gar zu oft ist es vergessen worden, zumal von jenen Allzuvielen, die da nicht müde werden, den Widersprüchen in den Testamenten nachzuspüren, um dann als „Aufgeklärte" sich von allem Christenwesen spöttisch abzuwenden. Freidenker wähnen sie zu sein. Von jenem Christus, über den das vierundzwanzigste Kapitel Lukä meldet, dass er gen Himmel aufgefahren sei zum Vater, von diesem Transformierten haben sie sich losgesagt, um auch des Nazareners Evangelium: „Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst" allmählich zu vergessen.

„Kommet her zu mir alle, die Ihr mühselig und beladen seid", im Geiste dieses reichsten aller reichen Rufe hat Willy Spatz sein erstes, sogenanntes Christusbild gemalt. Die Stimme eines Predigers ist in diesem Wort vernommen worden wohl von den meisten, die bislang versuchten, es in Farben und Gestalten zu verbildlichen; zum Teil rein opernhaft, zum Teil rein malerisch. Nicht so von Spatz. Er ist gedanklich wie auch kompositionell von jeder Überlieferung erheblich abgewichen. In seiner Dichtung ist von jenem Prediger, über den die letzte Kunstepoche nun einmal nicht hinauszukommen drohte, nichts zu finden. Denn ihn, der jene selbstbewussten Worte hätte sagen können, sehen wir in einfachstem Gewand als schlichten Tröster auf einer schmucklos rauhen Bank im rechten Seitengrund des Bildes, im Schatten einer langen, kahlen Mauer sitzen. Zu seinen Füssen, ganz in Reue aufgelöst, kniet eine weibliche Gestalt. In schluchzender Verzweiflung hat sie ihr haargelöstes Haupt in seinen Schoss gewühlt, indessen er in tiefgefühltem Mitleid sich über diese Schuldbeladene beugt, um sie mit leisem Trosteswort, mit weisem Rat und innigster Liebkosung zu neuer Lebensfreude aufzurichten, während eine Schar schuldvoll Beladener zur Linken im Rahmen eines breiten Tores gleich jener Knieenden des Rates und des Trostes harrt. Des Bildes ganze linke Hälfte füllt diese Gruppe aus, zeigt manche tiefempfundene Gestalten, von denen jede mit sich selbst beschäftigt ist, und doch — rein seelisch aufgefasst — wird sie von jenen beiden, die abgeschieden ganz zur Rechten in ihrer grossen inneren Bewegtheit ganz nur Seele sind, durchaus beherrscht. Das farblich oder räumlich Grösste tritt vor dem seelisch Tiefsten in dieser Komposition zurück. Weit bin ich noch davon entfernt, das Kunstwerk als ein Stück Vollendung anzusehen. Was aber würden selbst die kritischsten Bedenken sagen im Angesicht des einen Faktors, dass in der Malerei religiöser Bilder endlich einmal eine Tat und nicht das Wort zum Ausdruck kommt, das Wort, das pantomimisch hingemalt, doch meistens nichts und alles sagen kann?! Gerade diesen Vorzug will ich umso reicher rühmen, als er durchaus bewusst zum Ausdruck kommt und als Prinzip von wichtigster Bedeutung ist. In jenem Werke, das ich ferner zu bewerten suche, ist er in gleicher Weise anzutreffen. — Die Tat des Trösters ist hier also dargestellt. Der Tröster steht hier nicht die abgenutzte Pose eines priesterlichen Redners. Er predigt nicht. Er tröstet. Er hat die Schuldbeladene abgesondert von den andern und in die Einsamkeit geführt. Hier hat er jeden Schmerz der Leidenden vernommen und ihr zu neuer Hoffnung neue Freude eingesprochen. — Die Folge dieser Art und Weise, kulturell und malerisch das Leben und das Wirken Christi zu ver-



Willy Spatz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

In Bethlehems Stall



Willy Spatz pinx   Phot. F. Hanfstaengl, München

Predigt des Christentums im Bergischen Lande durch den heil. Suitbertus um 710

(Fresko aus der Kapelle von Schloss Burg)

werten, kann eine eminente werden. Durch sie allein kann die religiöse Malerei zur absoluten Malerei erhoben, d. h. aus sich heraus, durch sich allein verstanden werden. Zur Illustration der beiden Testamente ist sie genug verwandt! Nun mag sie eigenherrlich vorwärts schreiten!



Willy Spatz. Männerstudie

Soll ich den Nachweis noch erbringen, wie selten beispielsweise Gebhardt es gelungen ist, ein Bild zu malen, das sich aus sich heraus erklärt? Wie wären seine Werke „Die Jünger zu Emmaus“, „Christus am Teiche Bethseda“, „Der ungläubige Thomas“, „Christus in Bethanien“ u. s. w. zu verstehen, wenn eine grosse Bibelfestigkeit und wenn die Unterschriften dieser Bilder nicht zu Hilfe kämen, der Illustrationen Inhalt zu erklären? Ich sage nicht, dass jede der genannten Kompositionen nicht grosse Werte berge. Ich weiss im Gegenteil nur wenige in ihrer Art, die ad exemplum der Illustration der Episode „Die Jünger zu Emmaus“ an eigenartiger Intimität, an Können und an Fleiss verglichen werden könnten. Ein Stück Vollendung aber ist dieses Kunstwerk keineswegs, da es als Bild an sich und nicht als Illustration entworfen wurde und lediglich als Bild an sich die höchsten Forderungen nicht erfüllt. Ist ohne Unterschrift das Werk als Wiedergabe irgend eines Augenblickes aus dem Leben zweier Bürger aus dem Mittelalter nicht hundertfältig auszulegen?



Willy Spatz. Weibliche Rückenfigur

Was brachte es dem Bild, von dem ich ausgegangen, aber Nutzen oder Schaden, wenn ihm der Titel wurde „Kommet her zu mir . . . .“? Ein Hohelied des Trostes stellt es dar, und zwar des Trostes, den die Nächstenliebe durch Vergebung spendet. Nichts mehr, nichts weniger. Dass es als Tröster einen Menschen zeigt, der an die überbrachten Züge Christi mahnen kann, ist lediglich des Künstlers Sache. Denn auf das Hohelied des Trostes übt dieser Umstand keine Wirkung aus, ist wenigstens in mir stets wesenlos geblieben. Jedwede andere Gestalt, in gleicher Innigkeit geschildert, hätte ohne Zweifel einen ähnlich tiefen Eindruck in mir hinterlassen. Ich könnte mir fast denken, dass sie noch intensiver mich beschäftigt hätte. — „Ich bin bei Euch alle Tage“ hat Willy Spatz ein zweites Bild genannt, die Lehre Christi zu verherrlichen. Es zeigt ein junges Weib in seinen tiefsten Schmerzen. Der Tod hat der Leidenden den Gatten entrissen. Und dieser Gatte wird hinausgetragen, indes es jenen ernsten, grossen, stillen

Tröster drängt, das Weh der Schluchzenden zu lindern. Und wieder wird kein Prediger geschildert. Ein Mensch steht da in seiner ganzen prunklos schlichten Einfachheit. Und doch kein Mensch wie jene andern, die da um ihn sind, die voll von Ehrfurcht und Bewunderung die seelenreine Güte jenes mitempfinden, den sie als den grössten unter sich, den sie als ihren Meister tief verehren. Kein Laut löst sich von seinen Lippen. Nur seine Hände haben sich in sanfter Innigkeit um der Verlassenen Hand gelegt. Sie sind allein in diesem Augenblick dazu berufen, auszudrücken, was kein Wort vermag. Die Schmerzzerrissene soll fühlen, dass es noch Menschen gibt, die um sie sind, die mit ihr sind, von denen sie noch manches Gute und Erfreuliche erwarten darf. Ein grosser, reiner, feierlicher Friede geht von diesem Sinnbild aus und zeugt in seiner schlichten Linienführung sowie in seinen psychologisch einheitlichen Konsequenzen von einer reichen Innigkeit und einem sommerreifen Stimmungsklanggefühl. Aus sich heraus erklärt es sich, indem es eine Tat der Nächstenliebe schildert.*)

Goethe höre ich: „Edel sei der Mensch,
hilfreich und gut . . .“

Und wieder muss ich Nietzsche-Zarathustra lauschen: „Aber dies sei Eure Ehre, immer mehr zu lieben, als Ihr geliebt werdet.“ Das ewig Weiterwirkende des Evangeliums, das ewig Bleibende der frohen Botschaft Christi strebt Willy Spatz in Tat zu übersetzen, um es alsdann in seinen Bildern darzustellen. Und darum möchte ich diese Gattung seiner religiösen Malerei „evangelistisch“ nennen, d. h. die Malerei der frohen Botschaft. Sie hat sich losgesagt von allem, was da den Prunk der schönen Schale trägt. Je mehr sie alles äusserliche Glänzen meidet, umso reicher kann sie sich naturgemäss dem Kern zu eigen geben und umso überzeugender wird sie den Geist des Christentums zur Geltung bringen können. Sie hat als Gegensatz zur Christus- und Bibelmalerei der religiösen Malerei in Deutschland ein gänzlich neues Feld erschlossen. Noch liegt es brach, doch zeigt es starken urgesunden Boden, der sich nach Samen, nach Befruchtung sehnt für eine sommerreife Zukunft! Auf ihm mag einst der grosse Sammler Boden fassen, der sich zum Höchsten rein und mächtig fühlt, um dann nach seinem letzten Sich-Versenken in den Geist des Christentums zu seiner ganzen, beispiellosen Selbstverschwendung sich zu erraffen, den lieberfüllten Menschen so zu schaffen, dass alle tiefen Menschen an ihn glauben müssen.


Willy Spatz. Ein Junge



*) Das Elberfelder Städtische Museum hat unlängst dieses Werk erworben.

Zur Schlussbetrachtung sei geschrieben, dass ich die Reihenfolge der erwähnten Werke ohne strenge chronologische Berechnung brachte. Des Künstlers ganze Art, sich zu entwickeln, war bei aller Eigenart zu vielgestaltig, als dass ich sie so hätte bringen können, wie sie die Zeit hervorgebracht. Und wenn ich die evangelistischen Gemälde zuletzt bewertet habe, geschah dies nur, weil ich von ihnen glaube, dass Willy Spatz zu seiner grössten Tat in ihrem Sinn sein Bestes, Tiefstes geben könnte und auch geben wird. Um s i e einst meistersicher zu gestalten, schuf er in ihrer eigenartigen und weiten Mannigfaltigkeit die ungezählten Szenen, die der Verherrlichung der Mutterliebe dienen. Um s i e der weitesten Vollendung zuzuführen, liess er nicht nach, in lyrischen



Willy Spatz. Kinderfreude

Motiven die Werte seiner Stimmungskunst zu läutern. Und selbst die umfangreichen Kompositionen „Der Hirten Gang zur heiligen Familie“ sowie „Die Flucht nach Ägypten“, — um nicht zu sagen, sie vor allen —, sind hier nicht auszunehmen. Dass den Künstler eine grosse Freude an der schönen Form und an der Modellierung der Natur nicht weniger zu seinen Kompositionen angetrieben hat, geht aus den vielen Studien hervor, in denen Willy Spatz nicht müde wurde, eine feingeschweifte Nackenlinie oder eine Frauenhand, ein Kinderärmchen oder auch ein Kinderauge immer wieder nachzubilden.

So wird denn jene Mannigfaltigkeit des Produzierens, die früher wohl als gross erscheinen mochte, in eine einheitliche Norm gebracht. Die Art und Weise Willy Spatz', die Farben zu mischen und aufzusetzen, zwingt mich zur gleichen Ansicht. Direkte, scharfe Farben vermeidet er, wo er nur kann. Gedämpft, gebrochen sind die Töne, die er am meisten liebt, doch niemals schreiend. Sehr oft sind sie fast wie Pastell geschmeidig. Mit Glück und feinem Vorbedacht hat Spatz gerade diese Technik angewandt. Durch sie bleibt stets der seelische Gehalt am ehesten gewahrt. Still wirken alle Töne einzeln wie in der Gesamtheit; schlicht und einfach wie die Liebe, die Spatz in seinen Werken schildert als Mutterliebe, Gattenliebe oder auch als Nächstenliebe überhaupt.



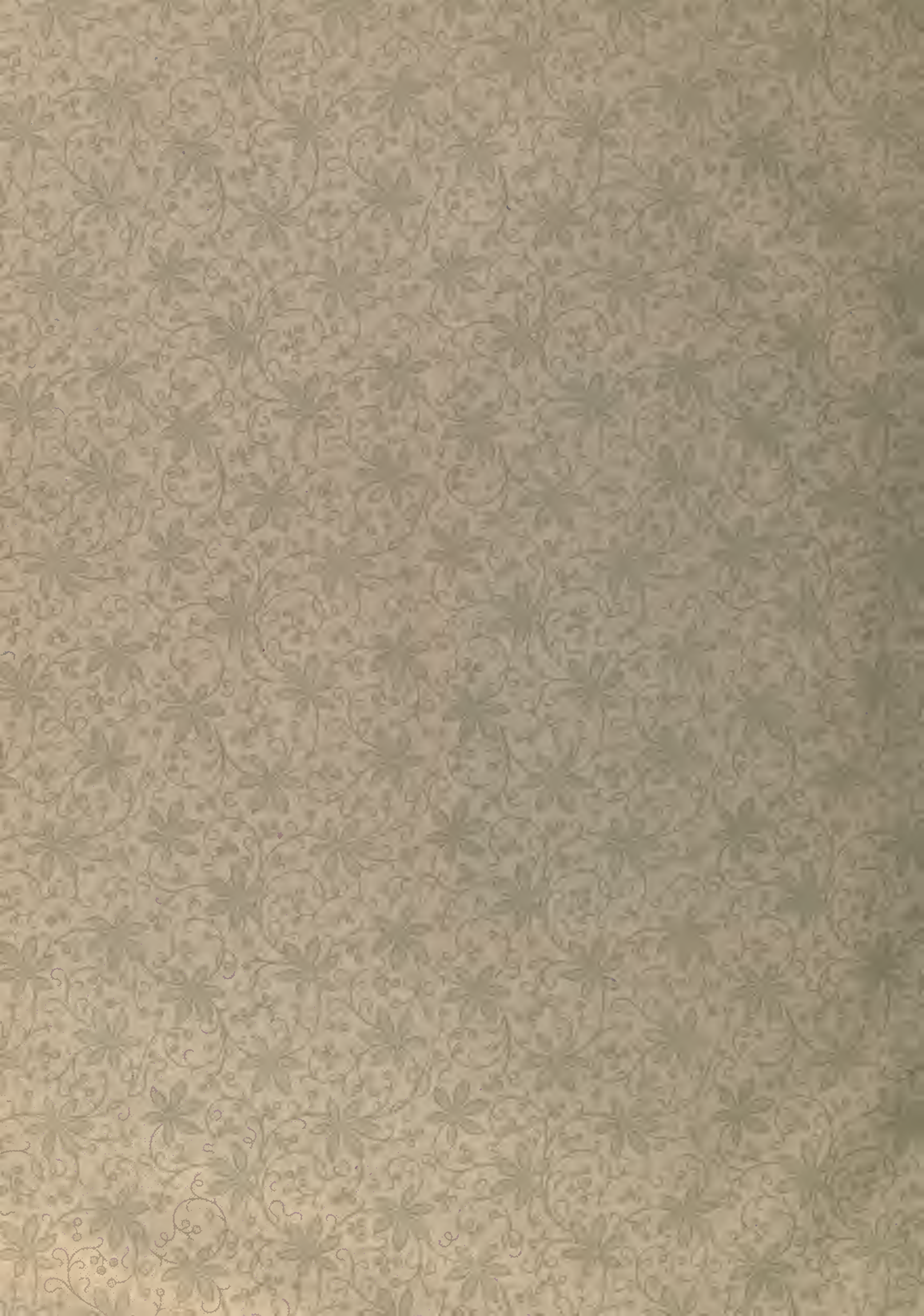
Willy Spatz. Gitarrespielerin

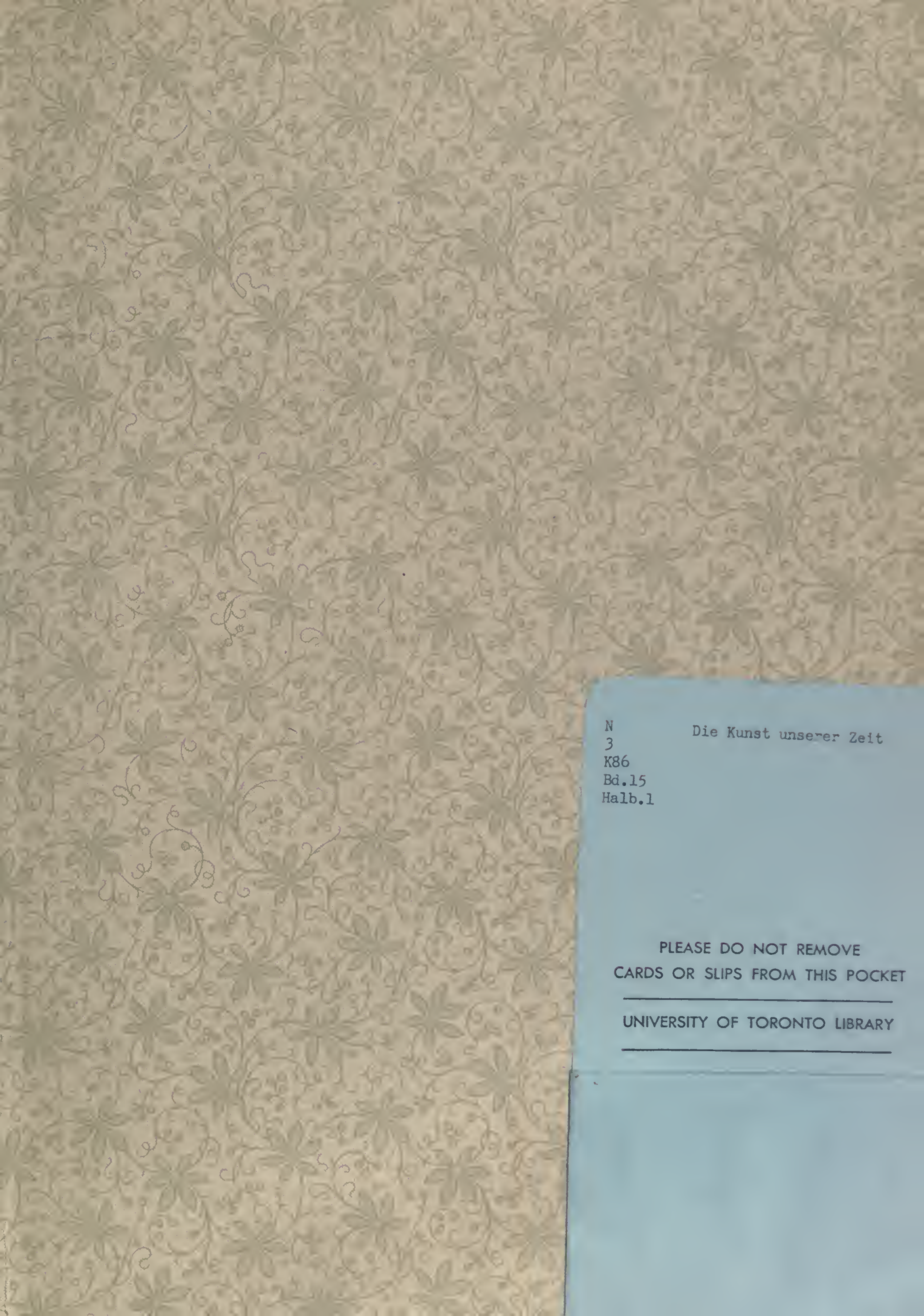
Des Künstlers Farbbehandlung kann und wird n o c h feiner werden, die Vornehmheit der Art zu komponieren mag wohl um diesen oder jenen Zug geläutert werden, des Künstlers Sinn für plastische Gestaltung mag sich vielleicht n o c h eklatanter offenbaren; rein motivlich aber wird Willy Spatz wohl stets derselbe bleiben, um so Problemen weiter nachzugehen, die zu bewältigen nur wenige berufen sind. Noch fühlt er seine besten Kräfte wachsen. Das Sommerland der grossen letzten Selbstvollendung hat Willy Spatz bereits betreten. Mag er's durchwandern mit demselben Opfermut, den er bisher gezeigt, indem er nie der Allgemeinheit Opfer brachte, bis hin zu seiner letzten, höchsten Selbstvollendung.

Sie könnte herrlich werden!

Mein tiefster Herzenswunsch begleitet ihn.






N
3
K86
Bd.15
Halb.1

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

